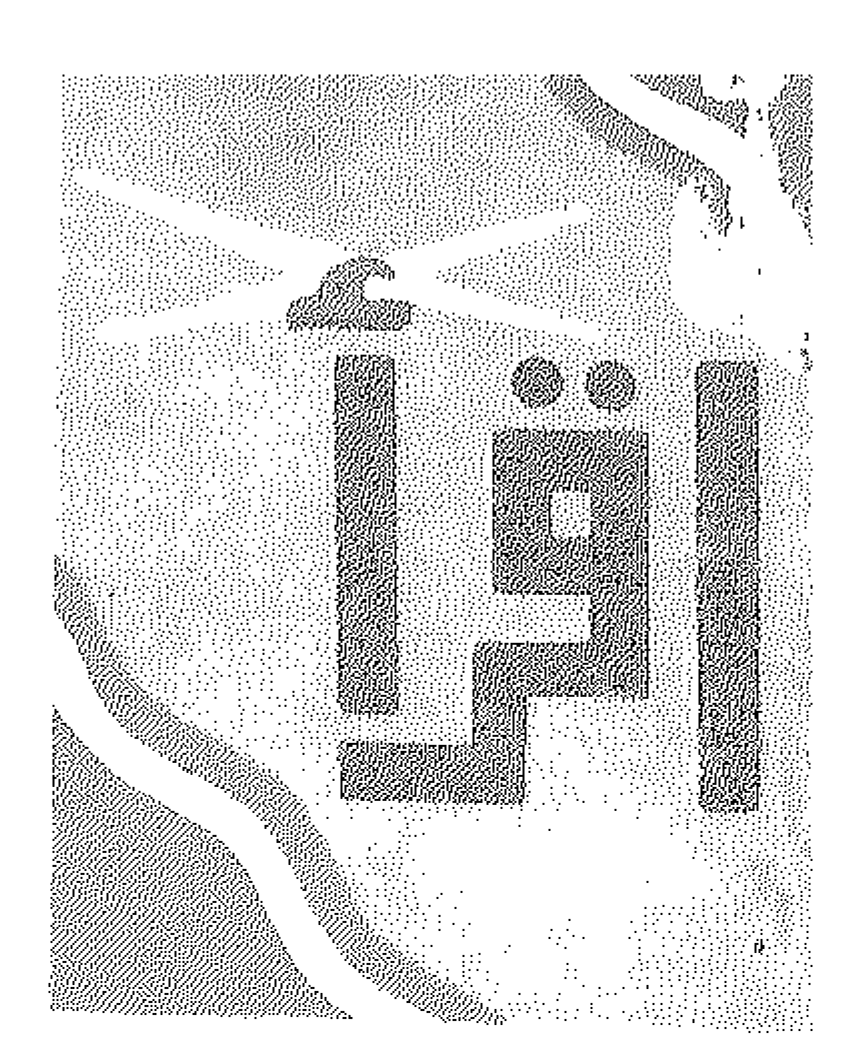




توفيق الحكيم الساخر



تصدر أول كل شهر

[٤٧٦] يونية - ١٩٨٢

رئيس التحرير **أنيس منصور**

توفيق الحكيم الساخر



دار المعارف

تصميم الغلاف : منى جامع

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

حماری ومنظری

قال لی حمارى وهو يتأمل جنديًا شابًا ، مر بنا فى طريقه ولا ريب إلى ساحة القتال ، ولفت أنظارنا ببهاء طلعته :

– انظر إلى هذا الجندى الفاتن ؟.. ماذا عليه بربك لو أعطاك رأسه تفعل به أنت هنا الأفاعيل ، وأخذ رأسك القبيح هذا ليموت به فى الميدان الغربى ؟..

فلم أرد عليه . . فتلك مسألة طالما فكرت فيها من قبل بينى وبين نفسى . . نعم . . طالما ندبت سوء حظى ونصيبى وبكيت واشتكيت ، لأن السماء خلقتنى هكذا شكلاً وموضوعًا . . ولكنى فكرت وتأملت ، وقلت عن نفسى ما قال الفيلسوف «باسكال» عن «كليوباترا»:

«لو أن الله جعل لى أنفًا أصغر من أنفى هذا لتغير وجه حياتى كله أجمل تغيير . ولكن الله ضن على مثلى بهذه المنحة الصغيرة وهى لا تكلفه كثيرًا

ولا قليلاً . . » .

وكنت كلما ذهبت إلى حلاق وأبصرت إلى جانبي رجلاً بديع القسمات أخاطب السماء قائلاً :

لكأنك يا ربي قبل أن تخلق هؤلاء المحظوظين قد وضعت بين أيديهم صناديق مملوءة بمختلف أصناف الأنوف والشفاه والآذان والعيون ، ليختاروا من بينها ما لذ لهم وطاب . . أما أنا وأمثالى فينبذ إليهم ما بقى بعد ذلك فى قعر الصناديق من «كناسة» أيدى أصحاب الحظوة والنصيب . . قلت ذلك كثيرًا ورددته طويلاً . . وإذا أنا أسمع ذات ليلة صوت ملاك من الملائكة يهبط علىّ وأنا بمفردى فى حجرتى صائحًا بى :

- «فضحتنا . . السماء ضجت من تشنيعك وتشهيرك ! »

- عفوًا يا سيدنا الملاك .

- اسمع يا أستاذ . . لقد جئت إليك لأحقق كل طلباتك ، حتى لا تتهمنا بعد ذلك بالتحيز أو المحسوبية أو غير ذلك من الصفات غير اللائقة . . ما رأيك لو خلعنا عنك هذا الشكل الذى لا يعجبك ، وأعطيناك غيره كما تشاء وتحب ؟! . .

- وكيف يحدث ذلك ؟.

- تموت ثم تولد مرة أخرى فى ثوب جديد . . وإن لك علينا لعهداً وميثاقًا أن نفتح بين يديك كل تلك الصناديق التى تتحدث عنها ، لتختار أنت أولاً ما يحلو لك قبل كافة مواليد العالم . .

- ومن يضمن لى إذا مت أن أولد من جديد ؟. .

- عجبًا . . أو تشك فى وعد أهل السماء ! . .

- كلا . . ولكن هل أنت تفعل هذا بإذن . .؟

- بالطبع . . وهل يحدث شىء بغير إذن المولى العظيم ! . .

– إن الله حقًّا لغفور رحيم . . وافرحتاه . . إنه سيعطينى كل ما أريد . .

– كل ما تريد وكل ما تتخير لنفسك .

– هذا شيء جميل . . اجلس إذن يا سيدنا الملاك ولنتحدث قليلاً . . ولا بأس من أن تشير علىّ بما ينبغى أن أختار . . فأنا أخشى أن تبهر عينى عند فتح الصناديق ، فلا أستطيع أن أميز الجيد من الردىء . . إنى أذكر سوء اختيارى دائمًا لألوان «الكرافتات» و «الجوارب» . . وحيرتى كلما فتح لى صندوق منها لانتخاب أحسنها . . وإنى لأغرق فى ترددى مرة ثانية إلى أن ينتهى بى الأمر إلى تخير أقبحها وأرذلها دون أن أدرى أو أنتبه . .

– وتريد مرة أخرى أن تحملنا مسئولية اختيار أنفك وفمك ! !؟ . لا . . لا يا سيدى الأستاذ . . أو نسيت أنك منذ قليل كنت حضرتك تطعن فى ذوقنا ، وتتهمنا فى نوايانا ! !؟

– حاشا لله . . أنا لم أطعن ولم أتهم . . إنما كنت أتظلم وأستعطف . ولقد تفضلتم فاستمعتم إلى ظلامتى ، فأكمل فضلك معى وامكث نتبادل أطراف الحديث .

– مكثت . . تكلم . . إنى مصغ إليك أيها الأستاذ ! . .

– أيها الملاك . . ما رأيك فى أن أطلب أن يكون لى شكل «كلارك جيبل» . . ؟

– بديع جدًّا .

– أليس لك اعتراض . . فلنتفق من الآن . . والشرط نور .

– موافق جدًّا – بل أكثر من ذلك . . أحب أن ألفت نظرك إلى أن من حقك – بناءً على اتفاقنا هذا – أن تطلب ما شئت ، لا من حيث الشكل وحده . بل الأخلاق أيضًا . . ثم الثروة كذلك . .

– عجبًا . . الأخلاق والثروة ؟.

– ولم لا . . ؟

– إذن فأنا أطلب أن تكون لى ثروة «روكفلر» .

– معقول جدًا . .

– أليس كذلك ؟ .

– نعم . . وأخلاق من ؟! .

– آه . . حقًّا . . دعنى أفكر قليلاً . . أظن أنه لا يوجد خير من أخلاق «غاندى» . . نعم . . إنى أطلب أن تكون لى أيضًا أخلاق غاندى .

– عظيم جدًّا . . شكل «كلارك جيبل» وأخلاق «غاندى» وثروة «روكفلر» . .

– ألا تظن أن هذا كثير ؟.. إنى أبالغ بلا شك . . إنها قلة ذوق منى . . إنى أستغل عطف السماء أكثر من اللازم .

– كلا يا أستاذ . . مطلقًا . . لا شىء بكثير على قدرة الله . . إن الله إذا شاء أعطى بغير حساب . .

– اللهم شكرًا . . أنا الذى طالما تمنى أن يلغى الحساب من الوجود ساعة تمتد يد الله نحوى بالعطاء . . ها هى ذى الساعة أقبلت . .

– ألك طلبات أخرى ؟..

– لا يا سيدى الملاك . . أو بقى شىء يطلب : شكل «كلارك جيبل» ، وثروة «روكفلر» ، وأخلاق «غاندى» . . أأريد أن أنهب الكون ؟!.. يا للمعجزة . . إنى سأغدو أعجوبة ولا شك فوق هذه الأرض !.. إنى سأصنع العجب العجاب .

– سوف نرى . .

- وهل هناك شك فى أنى سأملك من الوسائل ما أصنع به الأعاجيب ؟..

- أى نوع من الأعاجيب ؟.. إننا لم نتفق بعد على اسمك وعملك ؟..

- اسمى وعملى ؟

- بالطبع .. يجب أن يكون لك اسم وعمل فى حياتك الجديدة .

- حقًّا .. هذا ما نسيت أن أفكر فيه ..

- ثم يجب أن تكون لك جنسية !.. أمثل «جيبل» و «روكفلر» أمريكيًّا ، أم مثل «غاندى» هنديًّا هندوسيًّا .. أم ..

- هنديًّا هندوسيًّا .. ما هذا الكلام أيها الملاك .. ومتى أتعلم هذه اللغة .. لا .. لا يا سيدى .. بسط كل هذه الإجراءات ، واتركنى كما أنا مصريًّا ، وليكن اسمى «توفيق الحكيم» كما أكون الآن ..

- لا بأس فى ذلك ولا مانع لدينا مطلقًا .. وعملك ؟.. هل تريد أيضًا أن تبقى كاتبًا كما أنت ..

- طبعًا .. طبعًا .. وهل يمكن أن يكون «توفيق الحكيم» شيئًا آخر فى الحياة غير ذلك .

- آه يا سيدى الأستاذ .. سوف نرى .. سوف نرى ..

- نرى ماذا ؟.. إنك تخيفنى بهذه اللهجة المبطنة بالشك والريبة .

- لا تخف .. إنى ما جئت لأخيفك .. إنما أنا هنا الآن لأنيلك ما تشتهى .. ولكنك أردت أن نتجاذب أطراف الحديث ، وقد جرنا الكلام إلى ما يعنينى وإلى ما لا يعنينى .. وإنى لأرى الفضول يدفعنى إلى أن أوجه نظرك إلى أمر .. هل تسمح ؟!..

- العفو يا سيدى الملاك .. تفضل .. وجه نظرى إلى حيث شئت .

- هل تتصور ما سوف يحدث غدًا يا «توفيق الحكيم» وقد أصبح لك شكل

«كلارك جيبل» وتصوف «غاندى» وثروة «روكفلر» ؟!

– ماذا سيحدث ؟

– تخيل . تخيل يا سيدى الروائى .

– تخيل أنت يا سيدى الملاك .

– إذا سمحت لى ، فإنى أقول لك : إن الذى سيحدث هو أن شكلك الجديد الجميل سوف يجعل كل الجميلات يرتمين على أقدامك .

– الله يسمع منك بجاه النبى ! !

– ولكنك . . حيث أن لك تصوف «غاندى» فإنك لن تلتفت إليهن . . وستقنع من الحياة كلها بتلك «العنزة» وتحلب من لبنها وتشرب .

– وهل هذا معقول !..

– وعند ذاك تنصرف عنك الجميلات يائسات ساخطات ، متسائلات عن كنه ذلك المخلوق الغافل عن جماله ، القانع بعنزته وصومعته وخياله .

– معهن حق . . هذا مخلوق يستحق الشنق !

– هذا هو الجمال مع التصوف .

– لا يا سيدى . . احذف التصوف من فضلك .

– إذن فليكن الشكل «كلارك جيبل» مع أخلاق من ؟.

– أخلاقى أنا تكفى . .

– أخلاقك كما هى الآن !؟.. عظيم . . إذن فلتكن أنت بالشكل الجميل وثروة «روكفلر» . أتدرى ماذا سيحدث ؟.. سيحيط بك جميلات الأرض حبًّا فى صورتك وطمعًا فى ثروتك .

– أهلا وسهلا ! . وأنا لا أتمنى على الله ولا عليك أكثر من ذلك .

– ولكن . . بما أنك تريد أن تبقى كاتبًا روائيًّا . . فإنى أظن من الصعب

عليك أن تجد وقتاً تتخلص فيه من أذرع النساء ، لتجلس أمام الحبر والورق . . وإذا وجدت الوقت فلن تجد الدافع الذى يحفزك إلى العمل . . أين فى تاريخ الأدب والفن ذلك المليونير الوارث الذى يحنى ظهره ليكتب أو يخلق . . إن لذة الفنان هى فى أن ينتج ويقوم نتاجه بعد ذلك بالذهب أو بالمجد . . هو الذى يوجد المال بفنه . . أما إذا وجد المال قبل ذلك عن غير طريق فنه ، فإن نصف لذة الخلق الفنى تضيع . . ونصف الحافز على الإنتاج يذهب . . المليونير الذى أصبح فناناً عظيماً غير موجود . . ولكن الموجود هو الفنان الذى قد يستطيع بفنه أن يكون مليونيراً . .

– آه يا سيدى الملاك . . إذن لا ضرورة لثروة «روكفلر» ؟! . .

– فكر فى الأمر يا سيدى الأستاذ . . ربما كنت غير مصيب . . فشئون الفن تعرفها أنت أكثر منى . . إنى – كما تعلم – لست فناناً . . أنا ملاك فقط .

– العفو . . العفو . . إن رأيك فى الحقيقة فيه شىء من الصواب . . إننا لا ننتج فى الفن من أجل الثروة ، أو على الأقل ليس من أجلها وحدها . . ومع ذلك فما ألذ طعم المال الذى يأتى ثمرة الفن . . حقاً . . إنى لأحس هذا الشعور دائماً . . ما أتفه المال الذى يأتينى من غير طريق فنى . .

– أرأيت اللذة التى تحرم نفسك إياها بطلبك ثروة تأتيك من السماء ! . .

– نعم . . نعم . . احذف ثروة «روكفلر» .

– إذن فليكن لك فقط ما طلبت : شكل «كلارك جيبل» .

– وهذا يكفينى ، ولا أطلب غيره . .

– عظيم . . ستبقى أنت كما أنت ، ولكن فى صورة جميلة ، وطبيعى أنك ستكون محبوباً من الحسان . . هذا لا مفر لك منه ، ولا حيلة لنا فيه .

– وما الضرر يا سيدى أعزك الله ؟!

– لا ضرر . . ولكن . .

– ولكن ماذا . . صارحني بربك وأرحني . .

– فنك ؟ . . أيبقى هو فنك أو يصبح فن رجل آخر . . إنك تعلم أكثر مني أن الفن يتغير بتغير طبيعة القلب الذى يخرج منه . . إنه كالماء الذى ينبثق من الينابيع . . فهو حار إذا نبع من بقعة الزلازل والبراكين ، بارد إذا صعد من أرض الأمن والاطمئنان .

– لم أفهم بعد . .

– لعل الأصح أنك لا تريد أن تفهم . . لكن لا بأس من أن أوضح لك ، ولن آتي بكلام من عندى . . حسبي أن أسوق إليك كلمة أنت نفسك قائلها وواضعها على صدر كتاب من كتبك : «إن صاحب الحياة السعيدة لا يكتبها . . بل يحياها» .

– تريد أن تقول إنه إذا كان لى شكل «كلارك جيبل» وحياته السعيدة فإنى سأحياها ولن أكتبها .

– لست أنا الذى قالها ، بل أنت الذى قلتها ونشرتها .

– ومن أدراك أنى لم أخطئ ولم أغلط . . أنا رجل كثير السهو والغلط . . لماذا لا أجرب ، دعني أجرب يا سيدى العزيز . . ماذا يضيرنا لو جربنا . . إن التجربة وحدها هى التى تلهمني وتهديني . . ولقد عزمت على أن أجرب بنفسى كل شىء ، وأن أهبط وأرتفع ، وأنهض وأقع فى أجواء الحياة والمجتمع ، فامنحني شكل «جيبل» ولا تحرمني هذا الطلب الوحيد عافاك الله وأبقاك .

– لا تخدع نفسك . . أو اخدعها وأنا غير مسئول عن النتيجة . . خذها مني كلمة صادقة : إذا تغير شكلك تغير تفكيرك وتغيرت نظرتك إلى المجتمع والحياة ، وأصبحت شخصًا لا علاقة له بتوفيق الحكيم ، لا من بعيد ولا من قريب . .

– أحسن . . وأنا لا أريد أن تكون لى بحضرته أى علاقة .

– هذا شىء آخر . . ولكننا اتفقنا من مبدأ الأمر على أن تحتفظ باسمك وشخصك وعملك .

– وبعد ؟

– وبعد فإن الله لم يترك شيئًا للمصادفة . . إنه خلقك هكذا لتنتج فنًا هكذا . . فإذا تغير أنفك تغير فنك ! .

– وبالاختصار . . أيها الملاك . .

– بالاختصار أيها الأستاذ . . ليلتك سعيدة ، وأحسن ظنك بحكمة ربك الذى لم يخلق شعرة من شعر رءوسكم عبثًا .

وهكذا انتهى الحوار بينى وبين الملاك المفضال ، وأنا كما أنا لم أنل شيئًا ولم أربح جديدًا . . وتحرك الملاك ليرتفع من حجرتى عائدًا إلى السماء . . فصحت به مستوقفًا :

– لحظة واحدة من فضلك . . يظهر أن الحائل بينى وبين كل خير هو هذا الفن المزعوم . . أنا يا سيدى متنازل عنه .

– تتنازل عنه من أجل شكل جميل ؟! . .

– المسألة فى نظرى تستحق المقايضة

– أنت وما تريد . . ولكنها أنانية منك أن تضحى بعملك الذى تؤدى به خدمة عامة فى سبيل صفة شخصية تنال بها متعة خاصة .

– أنانية . . أنانية . . أنا راض بهذا الوصف . . لكن غيرونى . . أنا طالب التغيير . . أنا حر فى نفسى ولا أحد شريكى .

– لك شريك . . هو وطنك . . فإذا وافق أهل بلادك على أن يؤخذ من بينهم « فنان » ليستبدل به « دون جوان » فلا مانع لدينا من إجراء عملية

الاستبدال .

وهكذا عقد لى الإجراءات بدل تبسيطها . وارتفع سريعًا قبل أن ينتظر منى جوابًا . . وتركنى وجدى كما كنت أمام ورقى وحبرى وحمارى . لم أتقدم ولم أتأخر . .

(حمارى قال لى ١٩٤٥)

حمارى والنفاق

قال لى حمارى ، وقد رآنى أتهيأ للسفر ذلك الصيف إلى رأس البر : أتذهب وحدك ؟..

فخجلت منه ودعوته ، لأن الوفاء يأبى أن أتركه يصلى حر القاهرة وأمضى أنا بدونه إلى المصايف . . ولقد نزل مثلى ضيفًا معززًا مكرمًا على «عشة» أحد الأصدقاء ، وأفرد له مكان بجوارى . . وأصبح ينعم بهواء البحر مثلنا . . ويذهب معنا كل صباح إلى «خيمتنا» التى نصبت على الشاطئ ، وينظر كما ننظر إلى أفواج المصيفين والمصيفات تغدو وتروح بألوان ثيابها الزاهية المختلفة ، كأنها معروضات الفترينات ، قد وضعت فيها محركات تسيرها أمام أعيننا فوق الرمال . . وكان يحلو لى أن أغرق صامتًا فى مقعد بحرى طويل مريح ، وكنت قد أوصيت حمارى بالسكوت ؟ فنحن هنا للراحة لا للكلام . . وقد أذعن لرجائى فلم ينبس بحرف . .

إلى أن جاء ذات يوم إلى «البلاج» رجل من معارفنا . له جسم قد ترهل . وكرش قد برز كأنه «فنطاس» غاز . وهو يرتدى «الشورت» مع قميص قصير الأكمام فقلت له :

- يا لك من رشيق !.. يا لها من رشاقة !

وهنا لم يتمالك الحمار . وهمس قائلاً لى :

- أحقًّا تراه كذلك ؟.

فقلت بصوت مرتفع سمعه الرجل مغتبطًا :

- طبعًا أراه كذلك . . ولماذا لا أراه كذلك ؟!

فهمس الحمار لى وهو يتأمل قوام الصديق وقده من رأسه إلى قدمه :

- كيف لا أرى أنا ما تراه أنت !؟..

فقلت له مغيظًا :

- لأنك أنت حمار .

- فأجابنى هامسًا :

- ولماذا لا تقول لأنك أنت منافق ؟!..

وكان الصديق قد ابتعد ولحق بصديقه ، وقد اطمأن إلى حسن منظره . وسارا معًا على الشاطئ ، بعد أن يئسا من ذهابى معهما . . فأنا لا أحب المشى . وانفردت بحمارى أصيح فيه :

- أنا منافق ؟!.

- مهلاً . . مهلاً . . أنا لم أقصد إهانتك . .

- افهم أيها الحمار أن هذا ليس نفاقًا . ولكنها مجاملة .

- مفهوم . . إنها مجاملة . . والمجاملة هى النفاق الصغير . . هى كالجحش بالنسبة للحمار . . ومع ذلك فأنا لا أستهجن النفاق على الإطلاق . إنى تأملت

نفسى ذات يوم وتأملتك وقلت : ما الفرق بيننا معشر الحمير وبينكم معشر الآدميين ؟!.. نحن نأكل الفول ، وأنتم تأكلون الفول . وإذا كنا نحن نحبه ممزوجًا بالتبن أو النخالة ، وأنتم تحبونه بالزيت أو الزبدة . . فتلك مسألة مزاج . . ولا يجب أن نسميه فرقًا جوهريًا . إنما الفرق الأساسى حقًا بيننا وبينكم : هو أنكم تعرفون « النفاق » ونحن لا نعرفه . . وقد عللت نفسى ومنيتها بحلم جميل ، هو أن تتاح لى الفرصة أن أرجوك يومًا وأتوسل إليك أن تعلمنى النفاق .

– عجبًا !.. من علمك هذا الأسلوب الهازئ ؟!.

– إنى لست أهزأ . إنى أقول الجد . . تلك عقيدتى :

لو أمكننى تعلم النفاق وإدخاله فى فصيلة الحمير لانقلبنا مخلوقات مثلكم . . إنى مؤمن كل الإيمان بهذا المبدأ . . وإنى أعمل سرًا على تنفيذه منذ زمن . . فلا تقف فى وجه مطامعى وأمانى . . خذ منى كل شىء ، واعطنى النفاق ! .

– ماذا جرى لك ؟. هل جننت ؟.. هل أثر فى رأسك هواء البحر النقى وطعام مضيفنا الشهى ؟!.

– رأسى بخير . ولقد سألتك شيئًا سوف يحدث انقلابًا فى تاريخ بنى جنسى ، ولكنك تبخل به علينا وتضن فلن ألح أو أثقل عليك بعد الآن فى الطلب !.

– أمرك غريب . أبخل عليك بماذا ؟.. أهو شىء عزيز نفيس أستكثره على مثلك ؟.. هذه أول مرة أسمع فيها أن للنفاق قيمة يحرص عليها الإنسان !

– أما أنا فقد سمعت أن النفاق له قيمة كبرى فى الأسواق العالمية ، وأن أجود أنواعه يوجد فى مصر ، كما يوجد فيها أجود أنواع القطن . .

– يظهر أنك استقيت معلوماتك من مصادر خبيرة .

– لقد قيل لى : إن النفاق الطويل التيلة . .

- ماذا تقول ؟!.

- نعم . . إنه كالقطن . . ألا ترى هذا ؟!.. ولعل السبب فى تفوقه وتميزه بطول تيلته . إنه يمتد إلى الطرفين : الفرد والمجتمع . فمثلاً من الجائز أن يعتنق الفرد رأياً مخالفاً للجماعة ، فتنهض ضده الجماعة فيقبع فى داره صامتاً . . وهذا ما يحدث فى كل بلد آخر . . أما هنا فيحدث غير ذلك . . فلقد أخبرونى أن أفراداً قاموا ينادون بأفكار حرة فاتهمهم الناس بالإلحاد ، فلم يكتفوا بالصمت ، بل قاموا فى اليوم التالى يحملون المسابح الكهرمان ويرتدون العمائم الخضر . . وأن آخرين عرفهم المجتمع من أهل الخمر والسكر فلم يكتفوا بالتوبة الصامتة . بل راحوا يتزعمون حركات الحض على الورع ونساء يرتكبن فى السر الفجور ، وينادين فى العلن بالفضيلة . . وسياسيين قد خلق الله لكل منهم وجهاً واحداً ، فصنعوا هم لأنفسهم وجوهاً عدة يستقبلون بها كل حكومة تقوم أو كل أزمة وزارية تطرأ . . وأسر أو عائلات توزع فيما بين أعضائها المبادئ والأحزاب ، كما يوزع الله بين عباده القسم والأرزاق . ومرءوسين يداهنون الرؤساء على حساب الدولة . ورؤساء يراءون الشعب على حساب المصلحة ، وسيدات يردن العبث واللهو ويقلن للناس إنه البر والخير . . وأهل دين يملئون الصحف ضجيجاً حول الأخلاق ، ويدقون طبلاً ضد الرذيلة ، وما يقصدون فى سر يرتهم غير التظاهر والإعلان . . ورجال تقوى يأمرون الناس بالعفة ، ويستثنون أنفسهم وذويهم

هذا بعض ما يتعلق بالطرف الأول وهو الفرد . . أما الطرف الثانى وهو المجتمع فله نفاقه أيضاً :

فقد بلغنى فى ذلك أنه ما من مجتمع فى غير مصر يستقبل المجرم الخارج من السجن بالموسيقى والمزمار كما يستقبل الحاج القادم من الحجاز !.. وهذا المجتمع يشمئز من اللص والآثم ، والشرير والفاجر ، ولكن لو ابتسم الحظ لواحد من

هؤلاء فنال سلطة ، أو أصاب ثروة ، فسرعان ما يبتسم له المجتمع أيضًا ، ويستقبله استقبال الأمجاد الأبطال ، بل إن المجتمع ليعرف التاريخ المخجل لهذا المليونير ، والماضى المزرى لذاك السياسىْ ، فلا يمنعه ذلك من حملهما على الأعناق .

هكذا يرائى المجتمع الفرد ، ويداهن الفرد المجتمع . . ولا يدرى أحد أيهما مصدر النفاق . . لذلك قيل : إن النفاق يصل أحدهما بالآخر ، فلا نعرف أى الطرفين مصدر الآخر . . وكل الذى نعرفه أن النفاق ممتد بينهما يربطهما بخيوطه المتينة . . وهذا سر وصفه بالتيلة الطويلة . . فما قولك فى هذا ؟ . . وهل ترانى ألممت بالموضوع ؟ .

– إنى أراك بحرًا فياضًا ، وأدهش كيف تسألنى أن أعلمك النفاق وأنت واسع الاطلاع فيه على هذا النحو ؟ ! .

– لا موجب للدهشة ، فأنت تعرف أن العلم النظرى شىء ووسائل التنفيذ شىء آخر . فكل بلد يدرس تاريخ الثورة الفرنسية ، ولكن ليس من السهل أن تحدث ثورة فرنسية فى أى بلد ؟ ! . وأنا كذلك درست تاريخ نفاقكم ، ولكن ليس من اليسير أن أحدث مثله فى مجتمع بنى جنسى ! . .

– لست أرى فى الأمر صعوبة . . إنه فى غاية البساطة . . أنا مثلاً صاحبك الذى تخافه وتهابه ، وللك عنده مصالح ومآرب . انظر إلى وجهى : ألا تراه جميل الصورة ؟ . .

– أبدًا .

– لا تنظر بعين رأسك ، انظر بعين مصلحتك ! . .

– لست أعرف لى سوى العين التى فى رأسى .

– هذه العين افقأها إذا كنت تريد أن تتعلم النفاق ! . .

– أفقأ عينى وأصير أعمى ؟ ! . .

– هذا هو الشرط .

– وبماذا أرى الأشياء ؟..

– بعينك الأخرى : عين مآربك .

– إذن لو أردت إدخال النفاق فى مجتمع بنى جنسى . ينبغى لى أن آمر جميع الحمير أن تفقأ عيونها التى فى رءوسها ؟..

– فى الحال .

– وأن تحول مجتمعها إلى مجتمع من العميان ؟!

– بالضبط .

– وهل تظن دولة الحمير تقبل ذلك ؟..

– ولم لا ؟.. إذا كنا نحن قد قبلناه . .

– اسمح لى أن أقول لك .

– صه . . أعرف ما ستقول ، ولا داعى للإهانة !.

وهنا كان الصديقان قد أقبلا عائدين ، فأومأت إلى حمارى بالصمت . وغمزت له بعين رأسى وأنا أقول مشيرًا إلى صاحبنا المترهل منشدًا :

أهلا وسهلا بالرشاقة كلها

بالشورت والأكمام فوق الكرش !

(حمارى قال لى ١٩٤٥)

لقائى بحمارى

عرفته فى يوم من أيام الصيف الماضى . فى قلب القاهرة . وفى شارع من أفخم شوارعها . كنت أسير فى ذلك الصباح إلى حانوت حلاق . وكان الهواء حاراً ممزوجاً بنسيم لطيف . وكان صدرى منشرحاً ، فقد صادفت وجهاً مليحاً ، لغادة شقراء هبطت معى بكلبها فى مصعد الفندق الذى اتخذته منزلاً ، مشيت وأنا أكاد أصفر بفمى وأترنم . وأشرفت على حانوت الحلاق . . وإذا أنا أراه . أرى ذلك الذى كتب لى أن يكون صديقى . رأيته يخطر على الإفريز كأنه غزال ، وفى عنقه الجميل رباط أحمر وإلى جانبه صاحبه : رجل قروى من أجلاف الفلاحين . ووقف المارة ينظرون إليه ويحدقون . وبجمال منظره ورشاقة خطاه يعجبون . لقد كان صغير الحجم كأنه دمية . . أبيض . . كأنه قد من رخام ، بديع التكوين كأنه من صنع فنان . وكان يمشى مطرقاً فى إذعان ، كأنما يقول لصاحبه : اذهب بى إلى

حيث شئت فكل ما فى الأرض لا يستحق من رأسى عناء الالتفات .

ذلك هو الجحش الصغير الذى استرعى أنظار الناس فى ذلك الشارع . ومنظر جحش فى مثل هذا الحى كاف وحده لإلقاء العجب فى النفوس . ولكن هذا الجحش كان ولا ريب جميلاً فى الجحوش . فقد كانت عيون المارة تشع بالإعجاب قبل العجب . ووقفت به سيدات إنجليزيات داخلات محل «جروبى» فما تمالكن أنفسهن من إظهار الحب له . فلو أنه شىء يحمل لما ترددن فى اقتنائه وحمله كما تقتنى الحلى وتحمل . وكان صاحبه يريد بيعه فيما خيل إلى . فلقد سمعته يقول لمن أحاط به من مارة وباعة صحف وغلمان :

– بخمسين «قرش» !

وكانت قدماى على الرغم منى تسيران بى مع الجمع المحيط بالجحش . وكانت عيناى على الرغم منى لا تنحرفان عن النظر إلى هذا المخلوق الصغير الجميل وإذا بفمى على الرغم منى ينطلق صائحاً :

– بثلاثين «قرش» !

فالتفت الجمع كله نحوى . ودار لغط وارتفع كلام ، وإذا بى أرى رجلاً قد انبرى من بين الجمع : هو بائع صحف يعرفنى ويبيعنى صحفه ، قد تطوع للعمل باسمى ، فجذب الجحش من يد صاحبه الفلاح الحريص : وصاح فى وجهه :

– سيدنا البك أمر ، أمره يمشى على رقبتنا !

فأطبق الفلاح يده على عنق الجحش وصاح :

– ثلاثين قرش ! هو فرخة رومى !

– عيب يا جدع انت ترد على البك الكلام !

– والله ما أفرط فيه بأقل من أربع برايز !

وحمى الشد والجذب بين الرجلين ، حتى كاد ينخلع فى أيديهما عنق الجحش

المسكين . وانتهى الأمر بانتصار سمسارى المتطوع . فقد صارت فى يده البضاعة قسرًا . والتفت إلى قائلاً :

– هات يا بك الثلاثين «قرش» !

فتردد البائع وتراخى ولكنه أراد مع ذلك أن يحتج قليلاً فأغلق الرجل فمه بقبضته وصاح :

– اسكت إلا «أخرشمك» ! هات يا سيدنا البك الفلوس واستلم الجحش مبارك عليك ! بيعته حلال بنت حلال !

وتقدم نحوى ساحبًا الحمار ليسلمنى قياده الأحمر المتدلى من عنقه . هنا ذهبت السكرة وجاءت الفكرة . لقد تمت الصفقة من حيث لا أرجو فى حقيقة الأمر ولا أنتظر . فقد جرى كل شىء وأنا فى شبه غيبوبة ، فالثمن الذى حددته بثلاثين قرشًا إنما خرج من فمى دون تفكير أو تدبير . رقم لفظ على سبيل المداعبة . فإذا الهزل يصبح جدًّا . . ودخل الآن الجحش فى ملكى وحيازتى . فما عساى أصنع به الآن وأنا داخل حانوت الحلاق . وأين أضعه ولا منزل لى غير حجرة وحمام فى فندق معروف ؟

وفوق هذا فجيبى كان خلوًا وقتئذ من مبلغ الثلاثين قرشًا . فلم أكن أحمل ذلك الصباح غير ورقة مالية كان فى عزمى أن أستبدل بها نقودًا صغيرة ، فأردت الرجوع فى الصفقة . فتعذر على الأمر . ولاحقنى البائع والسمسار بالحمار . فقلت منزعجًا مرتبكًا وأنا أشير إلى حانوت الحلاق :

– لكن . . أنا داخل أحلق . .

فأجاب بائع الصحف من الفور !

– تفضل حضرتك احلق فى أمان الله . وأنا أقعد لك «بلا قافية» بالجحش على الباب فى انتظارك !

فقلت متململاً حائرًا :

– وحتّى المبلغ . .

فعاجلنى الرجل قائلاً :

– أنا أفك لحضرتك حالاً من عند الدخاخنى . . وسد الرجلان فى وجهى المسالك ، ولم يشفع لى عندهما قول ولا حجة . ولم يفد اعتذارى . ولزمنى الحمار . فأذعنت . وأشرت إليهما فتبعانى به إلى حانوت الحلاق . ودخلت . فقلت للحلاق أن يؤدى عنى الثمن من صندوقه . فأداه . وانصرف الفلاح ووقف بائع الصحف على باب الحانوت بالجحش . يطرد المتجمعين حوله من المارة والغلمان وأهل الفضول . وأنا جالس أفكر فى الأمر وما أنا صانع بعد ذلك بهذا الحمل ، والحلاق يلطخ ذقنى بالصابون ويتغزل فى جمال الجحش ويثنى على رزانته ويتحدث عما يلزم له من الغذاء والخدمة . ويتنبأ بما ينتظره من مستقبل باهر يوم يغدو كالفرس الأشهب . . وبقية «زبائن» الحانوت ينظرون إلى وإلى كل هذا ويكتمون ضحكهم ويخفون فى رءوسهم ما خالجهم فى أمرى من ظنون ، إلى أن فرغت من الحلاقة فنهضت ودفعت الورقة المالية إلى صاحب الحانوت فأخذ ماله عندى . وخرجت فاستقبلنى بائع الصحف . وقدم إلىّ زمام الجحش وهو يقول :

– أطلقه حضرتك يجرى فى الجنينة !

فقلت كالمخاطب نفسى :

لو كانت الجنينة موجودة لهانت المسألة . .

فقال الرجل :

– أطلقه على السطح والا فى «الحوش» مع – من غير مؤاخذة – الخرفان .

فقلت وقد تخيلت مسكنى فى الفندق :

– وإن كنا نطلقه فى الحمام . . .

فقال الرجل فاغرا فاه :

– الحمام . . ؟!

فلم أرد على اعتراضه واستغرابه وقلت له آمرًا :

اسبقنى به على لوكاندة (⸮....)

نعم لقد فكرت فى الأمر فوجدت أن هذا الجحش الجميل ليس أهون قدرًا ولا أقل طرفًا من ذلك الكلب الذى رأيته اليوم فى صحبة الفتاة الشقراء . فما الضرر فى أن يصحبنى اليوم فأنزله ضيفًا على يقاسمنى حجرتى حتى العصر ، لقد كنت أزمع السفر عصر ذلك اليوم بالذات إلى ريف قريب فى مهمة غريبة ، يأتى بيانها عما قليل .. فليبق معى إذن إلى أن أذهب به إلى الحقول فأطلقه يرتع فيها ويمرح . على أن ما شغل بالى هو أمر طعامه اليوم . لقد كان الحلاق يتحدث فيما تحدث عن غذائه ، إنه لن يطعم غير اللبن فهو رضيع فيما يرى ابن يوم أو يومين وقد انتزع من ثدى أمه انتزاعًا ليباع فى شوارع القاهرة ، ولعل ذلك لعسر وقع فيه صاحبه . فالفلاح إذا جاع باع كل ما يمكن أن يباع . من يدرى لعل هذا الرضيع اليتيم هو آخر حلقة فى سلسلة شقاء طويل . ولم استرسل فى التأمل فقد تجمع حولنا الناس من جديد . فأشرت إلى بائع الصحف أن يسرع بالجحش أمامى وأنا أتابعه عن كثب . فجذبه من رباطه الأحمر . فمشى المسكين مشيته الرزينة فى إطراقه وإذعانه دون أن يعنى بتبدل الصاحب وتغير المصير وجعلت أتأمله من بعيد فى مشيته . إنها تشبه مشيتى احيانًا . إذ يخيل إلىّ فى لحظات كأن رأسى قد ارتفع عن لجة الوجود المنظور إلى فضاء الوجود غير المنظور . فأمر بالحياة مذعنًا . لا أحفل بمن معى بمعرفة وجهى .

نعم ، إن مشيتى كمشيته أحيانًا ، ونظراتى أحيانًا كنظراته الجامدة المشرفة على عالم ساكن صاف مجهول ، قد أغلقت دون الآدميين أبوابه السبعة المختومة بسبعة

أختام . . .

اللهم اغفر لى هذا الغرور ، إذ أرفع نفسى إلى مقام التشبه بهذا الكائن العجيب !

بلغنا الفندق . فأومأت إلى أحد الخدم الواقفين ببابه . فأقبل نحوى وهو نوبى أمين اعتاد أن يقوم بخدمتى ويعنى بأمرى واعتدت أن أسخو عليه وأبذل له فى العطاء . فلما دنا منى أريته الجحش فى يد «السمسار» وطلبت إليه همساً أن يحمله بين ذراعيه ويصعد به «سلم الخدم» ويضعه خفية فى حمام حجرتى . فحملق الرجل فى وجهى بعينيه . فأخرجت من جيبى قطعة فضية دسستها فى كفه ، أفاقته من عجبه ، وهيأته لصنع المستحيل . فأطبق على الجحش واحتضنه وذهب به وهو يتلفت يمينًا وشمالاً خشية أن يراه من يسعى به لدى مدير الفندق .

ونظرت إلى بائع الصحف فرأيته يفرك كفيه فى انتظار الأجر . فدفعت إليه هو الآخر قطعة فضية لثمها سروراً وانصرف وهو يرفع يديه إلى السماء ويقول :

– ربنا يهنيك به ! ربنا يبقيه لك ! ربنا ما يحرق لك عليه كبد !

وغاب عن عينى فى منعطف الطريق . وأنا أنظر إليه ولا أدرى إن كان يسخر منى أم يقول جدًّا .

ودخلت الفندق من بابه الكبير الدائر ووقفت فى البهو قليلاً أتصفح وجوه النازلين فيه من سائحين وسائحات ، ثم ارتقيت بالمصعد إلى حجرتى فى الطابق الخامس : ودخلتها فألفيتها كما تركتها ، كل شيء فيها قائم فى مكانه على أحسن ترتيب . كتبى وورقى فوق المكتب ، وملابسى فى الخزانة وفوق المشجب . و «جراموفونى» وأسطواناتى . وأوانى الزهر فوق المناضد . وأصص الورد على حاجز الشرفة . لا شيء مطلقًا يدل على أن فى هذا المكان «دابة ركوب» . واتجهت إلى الباب الصغير الموصل إلى الحمام الملحق بحجرتى وفتحته وإذا أنا أمام الجحش واقفًا

رزينًا مطرقًا على عادته . فتأملته لحظة فى إعجاب ، ثم تركته إلى هدوئه وصفاته ، وعدت إلى الحجرة وضغطت على زر الجرس ثم ارتميت فى مقعدى الكبير إلى جوار باب الشرفة . وما لبث بانى أن طرق علىّ . ثم ظهر خادم الطابق .

فابتدرته قائلاً :

— واحد قهوة لى ، وواحد لبن للـ . . وأشارت عينى على الرغم منى إلى جهة الحمـام . ولكنى لم أستطع أن أتم الكلام . . فهذا الخادم ليس عنده بعد علم بالموضوع .

فقال سائلاً فى أدب :

— لمين !

— لـ . . بعدين تعرف .

قلتها على عجل وأنا أومئ إليه بيدى لينصرف إلى تلبية الأمر . وذهب الخادم ثم عاد بعد قليل يحمل صينية جميلة من «الكريستوفل» عليها فنجانان نظيفان وأبريقان لامعان . ووضع أحد الفنجانين مع أبريق القهوة أمامى ثم وضع الآخر مع أبريق اللبن تجاهى وجذب كرسيًا من ركن الحجرة وضعه أمام الفنجان الثانى ، فما تمالكت نفسى من الابتسام . وخرج الرجل وأغلق خلفه الباب فى لباقة وكل شىء فيه يدل على أنه قد فهم ... فهم ما قد يخطر على بال خادم فندق اعتاد أن يحضر «طلبات» المواعيد اللطيفة ، فى الخلوات الظريفة .

وما كدت أخلو إلى نفسى ، حتى أسرعت إلى الحمام بفنجان من اللبن وضعته على «سجاد الفلين» تحت فم الجحش . وانتظرت أن يرشف هذا الصديق من اللبن رشفة أو رشفتين ، فإذا هو جامد لا يتحرك وإذا عيناه تنظران إلى الفنجان فى غير اكتراث كما تنظر عين الزاهد إلى لذات الحياة . فعجبت وقلت فى نفسى : هذا مستحيل مهمـا يبلغ زهد هذا الفيلسوف ، فإن فنجانًا من اللبن لا يعد من الترف

فى شىء ولا أحسب بعد أن هذا المخلوق الصغير يستطيع أن يتحمل الصوم وقتًا طويلاً ، لابد من علة فى الأمر . وأعجزنى معرفة السبب . فأنا حديث عهد بمعرفة طباع هذا النوع الطريف من المخلوقات ، فإن جل معارفى منحصرة فى ذلك النوع المبتذل الذى يسمونه النوع «الإنسانى» . وهو على ما رأيت منه لا يأبى مطلقًا التهام ما يقدم إليه مما يؤكل ومما لا يؤكل . . حتى لحم أخيه . هو دائمًا جوعان عطشان إلى شىء . وهو لا يصنع شيئًا إلا لغاية ومأرب ، حتى فى صلاته وصيامه . ورأيت آخر الأمر أن أسترشد بالحلاق فهو فيما خيل إلىّ عليم بما لا أعلم من هذا الأمر . فتركت حجرتى وهبطت إلى الطريق سريعًا . ومشيت إلى حانوت الحلاق . إذا لى أعثر «بالسمسار» فما كاد يرانى حتى صاح لى باسمًا :

– ازاى حال «اسم الله عليه» .

فضحكت وقلت له :

– اسمع يا . . إنت اسمك إيه ؟

– محسوبك دسوقى .

اسمع يا دسوقى . إنت مش قلت إنه يشرب لبن .

– معلوم يشرب لبن .

– وإيه رأيك أنه مارضاش حتى يلتفت للفنجان !

فحملق الرجل فى وجهى وقال :

فنجان ؟

فقلت :

– أيوه . . طلبت له واحد لبن . .

فقاطعنى الرجل صائحًا :

طلبت له واحد لبن ! ! هو من غير مؤاخذة سواح من السواحين ! !

دا يا سيدنا البك جحش ابن يومين بالكثير بيرضع من بز أمه . دا لازم له من غير مؤاخذة «بزازة» من الأجزاخانة .

فأدركت فى الحال مقدار جهلى وغباوتى وقلت :

– آه ، صحيح ، عندك حق .

وتركته . وأسرعت إلى أجزاخانة قريبة فدخلتها وطلبت من فورى «بزازة» .

فسألنى الأجزجى :

– الولد عمره أد إيه ؟

فارتبكت وقلت :

– والله . . مش ولد . .

فقال الأجزجى :

– البنت .

– ولا بنت .

فحملق الرجل فى وجهى كالمخاطب لنفسه :

– لا ولد ولا بنت ! يبقى إيه . فيه نوع ثالث جديد ما اعرفوش ؟!

فأردت أن أوفر عليه مئونة العجب فبادرت قائلاً :

– هو فى الحقيقة . .

– آه مفهوم . . مش ابن حضرتك . .

– ابنى ؟! طبعًا لا ، مش ابنى دا جحش صغير .

– جحش ؟؟ آه . . أنا آسف . . لا مؤاخذة ! . .

وظهر على الأجزجى الحرج وأسرع يحضر لى ما طلبت وقدم إلىّ زجاجة كبيرة فى طرفها ثدى من المطاط وقال :

– دى بزازة كبيرة تنفع كمان لجحش كبير .

لا مؤاخذة !..

فابتسمت وقلت له :

- العفو لا داعى للمؤاخذة .

ونقدته الثمن . . وخرجت أحمل «البزازة» عائداً بها إلى الفندق . وصعدت إلى حجرتى فوجدت بابها مفتوحاً . وذكرت أنى تركته كذلك سهواً عند ذهابى . واتجهت من فورى إلى الحمام ، ففطنت إلى أنى نسيت إغلاق بابه أيضاً قبل انصرافى ، وألقيت من فورى نظرة فى أنحاء المكان فلم أجد أثراً لصاحبى فأسقط فى يدى . وحرت فى أمرى . أين وكيف اختفى ؟ أتراه خطف أم تسرب ؟ وخرجت إلى بهو الطابق . فإذا بى أسمع ضحكات رقيقة تنبعث من إحدى الحجرات . فمشيت نحو الصوت فألفيت نفسى أمام حجرة بابها مفتوح . وأبصرت الجحش واقفاً أمام مرآة طويلة لخزانة ملابس يتأمل نفسه مليًّا ، وإلى جانبه الغادة الشقراء تضحك عن ثغر يسطع نوراً . .

لم أدر ماذا أصنع . فلزمت موقفى أنظر ولا أنبس ، إلى أن حانت من الفتاة التفاتة شطر الباب ، فرأتنى ورأت «البزازة» فى يدى . فأدركت ونشطت نحوى تقول :

- عفواً يا سيدى . . أهو . . ؟

- نعم يا سيدتى . . هو . .

وأومأت برأسى إيماءة تفصح عن صلتى بالجحش ، فضحكت وأقبلت علىّ تقول :

- لقد كاد يحدث ثورة فى الطابق منذ قليل ولكنها ثورة لطيفة . لقد جعل يسير فى البهو بكل اطمئنان ، ويدخل كل حجرة يجد بابها مفتوحاً ، ويتجه توًّا إلى كل مرآة يصادفها ، فيطيل النظر إلى نفسه . لقد سمعت قاطن الحجرة المجاورة يلفظ

صيحة دهش . فلقد كان أمام مرآته يعقد رباط رقبته وإذا هو فجأة يرى فى المرآة جحشًا . . قالت الفتاة ذلك وأغرقت فى الضحك . فضحكت أنا أيضًا . ثم سألتها :

– وكيف استقر به المطاف فى حجرتك ؟

فأجابت :

– بعين الطريقة . يبدو لى أنه انطلق من بين قدمى الجار منفزعًا من صيحته ، واتجه إلى بابى ، فدخل علىّ بغير استئذان وتأمل صورته فى مرآتى بغير أن يعيرنى التفاتًا .

فقلت :

– يا له من أحمق ! شأن أكثر الفلاسفة ! يبحثون عن أنفسهم فى كل مرآة ولا يعيرون الجميلات التفاتًا !

فابتسمت عن ثغرها البديع ابتسامة رضا . وقالت وقد اتخذ وجهها هيئة الجد فجأة :

– حقًّا لست أدرى ما شدة اهتمامه بهذا الأمر .

فقلت :

– لقد نسى فيما أرى شأن جسده وأنكر أمر «المادة» فهو لم يطعم شيئًا حتى الساعة .

فأشارت إلى «البزازة» فى يدى :

ألم تقدم له شيئًا من اللبن ؟

– قدمت له ذلك فلم يعجبه .

وقصصت عليها ما فعلت ، فضحكت منى كما ضحك السمسار من قبل . وقالت :

– يبدو يا سيدى انك لم تكن قط أباً .

فقلت :

– صدقت فراستك يا سيدتى . . ذاك أول عهدى بالأبوة ! فمدت يدها نحو «البزازة» وقالت :

– إذا أذنت . . فإنى أتولى عنك هذه المهمة . فإن المرأة على كل حال أحذق بمثل هذا العمل وأجدر .

– إنها منة عظيمة وفضل منك يا سيدتى . . لا أنساه . .

قلت ذلك وتركت لها الجحش وأداة إطعامه ، وقدراً من اللبن ، أمرت بحمله إليها . . وانصرفت إلى شأنى حامداً شاكراً . .

(حمار الحكيم ١٩٤٠)

موقف حرج

حدث ذات صباح أن كنت جالساً على إفريز المقهى المعتاد بجوار صديقى حسن «بك» . . وهو ليس من أصحاب الألقاب ولا حملة الرتب ، ولكن هكذا نناديه ، لأن حب المظهر شيء فى دمه ، والرغبة فى «التظاهر» طبع فيه . .

مر بى فى ذلك اليوم مصادفة ، فأجلسته وأكرمته ، ولم أكن رأيته منذ شهور . . وأمرت له بفنجان من القهوة . . وأخذنا فى الحديث . . وإذا شخص يدنو منى مبتسماً متردداً ، فالتفت إليه وبادرته :

– منْ حضرتك ؟...

– أنا اسمى . . مرقص . .

– طلباتك ؟...

قال على أذنى هامساً :

– هل تقبل أن تكسب خمسين قرشًا فى اليوم ، وأنت جالس فى مكانك هذا . بدون أن تصنع شيئًا ؟

– بالطبع . . لا موجب للرفض . .

قلتها على البديهة ، كأنها من وحى الشعراء .

فبادر الرجل يقول :

– إذن اتفقنا . . وهذه دفعة على الحساب . .

وأخرج بالفعل ورقة مالية من فئة الخمسين قرشًا ، دسها فى كفى ، فوضعتها على الفور فى جيبى ، وأنا أقول :

– اتفقنا . .

وانصرفت عنه إلى استئناف الحديث الذى انقطع بينى وبين حسن «بك» ، ولكن الرجل حدجنى بنظرة شديدة وقال :

– ألا تسألنى عن أصل الموضوع ؟!..

– أى موضوع ؟...

– لماذا إذن أعطيك هذه النقود ؟...

– وهل أنا أعرف ؟... كل معلوماتى فى الأمر ، أنه قد تم بيننا اتفاق . . ألم يحصل بيننا الآن اتفاق ؟ ألم يقع عرض وقبول ؟... أما من جهتى فقد قبلت وانتهى الأمر . . . بهذه المناسبة أحب أن أستفسر منك لماذا تعطينى هذا المبلغ ؟...

– أخيرًا . . اسمع يا سيدى . . المسألة بسيطة . . أنت تجلس هنا دائمًا تراقب المارة فى غير شىء ، فلن يكلفك جهدًا أن تراقب سيدة يقال إنها تتردد على هذه العمارة . . فتعرف لنا فى أى ساعة بالضبط تدخل ، وفى أى ساعة تخرج ؟...

– وما شأنك بهذه السيدة ؟...

– لا شأن لى بها على الإطلاق ، ولم أرها قط . .

– عجبًا ! ... وما الداعى إذن لأن تجعلنى «شرلوك هولمز» فى مسألة لا تعنيك ولا تعنينى ؟! .

فتنحنح الرجل ثم قال :

– فلنتكلم بصراحة . . لا أحسن من الصدق والصراحة . . أنا فى الحقيقة المكلف بهذه المراقبة فى نظير مبلغ جنيه ، ولكنى مشغول بعمل آخر ، وليس لدى الوقت الذى يمكننى من أداء هذه المهمة . . ففكرت فى أن أستأجرك من الباطن ، ونتقاسم المبلغ . .

– عظيم يا مرقص أفندى . . أنت فى الحقيقة هو الذى لا يصنع شيئًا ويتقاضى خمسين قرشًا . .

– وأنت أيضًا لا تصنع شيئًا . .

– كيف تقول ذلك يا مرقص أفندى ؟... أنا الذى سأقوم بكل المهمة . .

– بالاختصار تريد أن أنزل لك عن جزء من حصتى ؟.. فليكن ما تريد . . أنا لا أحب أن أغضبك . . إليك عشرة قروش أخرى . .

– خمسة وعشرين من فضلك !...

– تريد أن تأخذ ثلاثة أرباع الجنيه ، وأنا الربع ؟!

– هكذا العدل . .

فنفخ الرجل غيظًا . . ولكن لم يجد من القبول بدًا . . فأخرج من جيبه فرق المبلغ ، ونقدنى إياه دون أن ينبس بحرف . . فوضعت النقود فى جيبى ووعدته خيرًا ، وانصرفت عنه إلى محادثة جليسى . . ولكن الرجل لم ينصرف ، ودنا منى يقول :

– حضرتك لم تسألنى عن السيدة . .

– أى سيدة ؟...

– التى ستراقبها . كيف ستقوم بمراقبتها وأنت لم تعرف منى أوصافها ؟..

– حقيقة . . غاب عن فطنتى ذلك . . اذكر لى أوصافها . .

– خير من هذا أن أريك صورتها ، لتنطبع ملامحها فى رأسك جيداً . . إليك الصورة . . انظر . .

وأخرج من محفظة جيبه صورة فوتوغرافية لامرأة مليحة أطلعنى عليها بحذر وهى فى يده . . فقلت له :

– هل تسمح لى أن أحتفظ بالصورة ؟..

– ليس هذا من المستحسن ، لأنى وعدت أن أحرص عليها ولا أسلمها لأحد . .

– ومن الذى أعطاك إياها ؟...

– لا يا سيدى ، هذه أسرار خاصة ، لا يجوز لنا الخوض فيها . . هذا لا يعنينا . . فلنعمل فى حدود التكليف ، ولا دخل لنا فى الباقى . .

– أهو زوجها ؟...

– لا أظن . .

– لعله خليلها ؟...

– ربما . . .

– خليلها يشك فى سيرها ويغار على سلوكها ؟!..

– فراستك فى محلها . . . على كل حال هذا باب أنصحك ألا تفتحه أو تفتش خلفه . . أسرار العائلات وخفايا البيوت يجب أن تكون عندنا فى الحفظ والصون .

– مفهوم ، مفهوم . .

– والآن . . أنا معتمد عليك . .

— اطمئن فقط لا أخفى عنك أن ذاكرتى ضعيفة ولا يعتمد عليها ، فمن مصلحة العمل أن تترك لى الصورة ، ولو ليوم واحد ، أرجع إليها وأطابق حتى لا يحدث لبس أو غلط . . إن السيدات المارات كثيرات . . ومن الصعب على مثلى أن يفرز هذه من تلك . .

ففكر الرجل لحظة ، وهرش رأسه قليلاً ثم مد لى يده بالصورة وهو يقول : «لا بأس . . أبقها معك اليوم» وأوصانى بالمحافظة عليها لحين ردها إليه فى الغد . .

وانصرف مرقص أفندى مشيعًا بعبارات التجلة والاحترام ، وماكاد يختفى عن بصرى ، حتى ملت على جليسى حسن بك وقصصت عليه القصة من أولها إلى آخرها — مع حذف مسألة الخمسة والسبعين قرشًا بالطبع — وختمت الكلام بقولى :

— أنت تعرف أن غفلتى أكبر من فطنتى ، وأن سهوى أكثر من صحوى ، أما أنت فكثير الفطنة ، شديد اليقظة ، فما رأيك لو قمت عنى بهذه المهمة . . وألقيت بالك إلى كل سيدة تدخل العمارة أو تخرج منها ، وتطابق أوصافها على الصورة التى سأطلعك عليها الآن ؟... على أنى قبل كل شىء أحب أن أصارحك بأن هذا عمل بأجر . .

فضحك حسن بك وقال :

— لا عليك . . إننى سأقوم به لوجه الله . .

— لا يا سيدى الفاضل . . الشغل شغل . . لا يوجد شىء اسمه لوجه الله . . وهل تظن وجه الله يرى بلا ثمن ؟... هذا التعبير خطأ فى خطأ . . ولست أدرى من ابتدعه . . إن وجه الله لا يشاهد بالمجان ، بل بمصروفات . . وإليك البيان : لابد من دفع صدقة وزكاة ، ونذور ، وفداء ، وكفارة ، ونفقات حج ، وتكاليف زيارة وإغاثة ملهوف ، والتضحية فى العيد بخروف . . إلى آخر تلك المبالغ التى

لو جمعتها لكان الحاصل رقماً لا يستهان به . . فدع فكرة التبرع وتناول أجر عملك طبقاً للأصول المعمول بها فى جميع الأحوال . .

– أمرك . . أنقدنى الأجر إذن . .

– سأدفع لك ثمن فنجان القهوة . . أتقبل ؟...

– قبلت . . .

قالها راضياً مغتبطاً ، ومد يده ليتناول من يدى الصورة . . فقلت له :

– مهلاً . . يجب أن تردها إلى قبل قيامك . . فقد وعدت أن أردها إلى الرجل غداً . .

فقال بابتسامة بريئة :

– طبعاً . . وما الداعى لاحتفاظى بها طويلاً ؟...

فوضعها فى كفه . فرفعها إلى عينيه باسماً بغير اكتراث . . ولكن لم يكد بصره يقع عليها حتى امتقع لونه ، وارتجفت يداه ، وارتعشت شفتاه . . وهالنى أمره . فقلت له :

– حسن بك . . مالك ؟...

فلم يجب . . وخيل إلىّ أن أذنه لم تعد تسمع . . وجمدت عيناه على الصورة وتصبب العرق من جبينه . . فهززته بيدى قائلاً :

– مالك يا حسن بك ؟... هل . . هل تعرفها ؟

فقال بصوت ميت ينشر من قبر :

– كيف لا أعرفها وهى . . زوجتى ؟! . .

وانتفض الرجل انتفاضة خلت روحه قد خرجت معها ، ووثب من مقعده . وانطلق فى الشارع يعدو كالمجنون . . ولم يلبث أن غاب عن نظرى الشارد ، وفكرى الذاهل . . وكدت أصيح فى أثره :

– الصورة . . الصورة .

ولكني تذكرت فجأة كارثته . . وأدركت أنها له . . وأنه أحق أهل الأرض بجملها والاحتفاظ بها . . فلكت نفسي وثاب إليّ رشدي قليلاً قليلاً فلعنت يومي . . ولعنت مرقص أفندي . . ولعنت الخمسة والسبعين قرشًا التي خسرت من أجلها صديق ، وخسر الصديق زوجته ، وخسرت الزوجه خليلها . . ولوكنت أعلم أن المهمة ستؤدى إلى هذه الفواجع كلها ، لطالبت مرقص أفندى بما لا يقل عن خمسة جنيهات . .

(ليلة الزفاف ١٩٤٥)

أريد هدم نفسى

فى ذات صباح دخل على حارس بابى وقدم إلىّ خطاباً قال إن صاحبه ينتظر الإذن «بالمثول» . وفضضت الغلاف وقرأت الخطاب فإذا هو معجب متحمس قد ذهب الإعجاب برأسه فجاء من بلدته وتحمل نفقات السفر كى يظفر بخمس دقائق يرى فيها ذلك التمثال من الحكمة فوق عرش من الذهب . أو ذلك المخلوق العجيب الذى تتساقط من فمه درر الفن والأدب ، فتملأ أحواضًا حوله يسبح فيها بط وأوز من الفضة والماس وتنبت فيها أزهار من النور والبللور إلى آخر هذا الخيال الذى لمحت أثره بين السطور . وكان عندى وقتئذ أديب معروف اطلع على الخطاب وقال : هذا يذكرنى بأحد الموسيقيين فى القرن الماضى . مشى من بلده على قدميه ليرى «ريتشارد فاجنر» ، فلما بلغ حيث يقيم اكتفى بمشاهدة خيال الأستاذ قائماً خلف زجاج نافذته ، وقفل إلى بلده غانماً باسماً .

فقلت لصديقى :

– لا محل هنا للمقارنة . فأنا لست «ريتشارد فاجنر» ، وصاحب الخطاب لن يقنع مى فيما يظهر بشبح مار خلف نافذة . لا تنس أنه دفع نفقات السفر ليرى مناظر قد صورها خياله منذ أيام وشهور ، وليعيش تلك الدقائق الخمس فى جو عبق بأحلام وأوهام ساورته فى ليال طوال وهو يقرأ ذلك «الهراء» الذى ملأنا به كتبًا ذات ورق صقيل وطبع أنيق . أى خيبة ستصدم نفس هذا المسكين إذ يجتاز الساعة عتبة هذا الباب ! .

وترددت قليلاً . ولحظ صاحبى ترددى فقال :

– إيذن له على كل حال .

فأذنت . وليس فى مقدورى أن أفعل غير ذلك . فإن رفض المقابلة فى مثل هذه الحال قسوة وسوء أدب . ودخل الزائر . فإذا شاب يتقدم فى حياء واضطراب . سلم فى احترام ، وجلس حيث أشرت إليه . ولبث صامتًا مطرقًا ينتظر منى أن أبدأ الحديث . ولم أجد أنا ما أقول له . وطال صمتنا . ورأى صديقى الأديب أن الموقف قد فتر وبرد إلى حد أخجل الشاب فوق خجله . فافتتح الكلام فى لباقة قائلاً للشاب :

– أنت قرأت للأستاذ طبعًا . . .

فاندفع الشاب يقول فى قوة وتحمس :

– كل شىء . كل شىء من «أهل الكهف» الخالدة إلى آخر مقال ظهر فى الصحف للأستاذ .

فلم أنظر إلى الزائر والتفت إلى صديقى الأديب وقلت :

– ألم تدركها الوفاة بعد «أهل الكهف الخالدة» ؟.. إن هذه «الخالدة» جديرة أن تموت «حرقًا» كما تموت الساحرات الكاذبات .

فاحمر وجه الشاب وأراد أن يقول شيئًا . لكنى مضيت فى كلامى :

– إنى أرجو ممن يسبغ مثل هذه الصفات على مثل هذه القصة أن يقرأها بعد عشرة أعوام . فإن استطاعت أن تحتفظ بسحرها عشرة أعوام فقط حق لك أن تعجب وأن تغتبط .

فلم يطق الشاب صبرًا وصاح بى :

– لا تقل ذلك . . لا تقل ذلك . . أنت ولا شك لم تقرأ .

ولم يتم . فقد قاطعه صاحبى الأديب بقهقهة عالية وهو ينظر إلى :

– أسمعت ؟ إنك لم تقرأها . . وإنك لتحكم على شىء ليس لك به علم . .

وخجل الفتى الزائر قليلاً وتمتم باعتذار خافت وقال :

– إنى قرأتها كثيرًا . لا أذكر كم من المرات . فإذا لم تكن هذه القصة خالدة فما هى القصة الخالدة ؟

– إنها «خالدة» إذا هبطنا بسعر «الخلود» إلى خمسة أعوام !

فاحتج الشاب وحرك يده على نحو عنيف فلم ألتفت إليه واتجهت شطر صديقى الأديب وقلت :

– إنى لن أنسى يوم شاهدت هذه «القصة» تمثل للمرة الأولى . لقد خرجت من إطارها الساحر . هذا الطبع الأنيق والورق الفاخر . فإذا هى شىء هزيل . لا يكاد يقف على قدميه . وإذا سحرها الوهمى الكاذب قد طار عنها كما يطير الريش الملون عن الطاووس الجميل فلا يبقى منه غير شبه جيفة من اللحم الأزرق والعصب الضئيل . هذه القصة التى لم تثبت «للتمثيل» أتستطيع أن تثبت «للزمن» ؟ .

فتململ الشاب ونظر إلى صاحبى الأديب نظرة المستنجد وقال له :

– إنى ما أتيت اليوم لأسمع هذا الكلام من الأستاذ فأجابه صاحبى باسمًا :

- إن الأستاذ أدرى بعمله منا

فقاطعه الفتى قائلاً :

- لا . . لا . . أبداً

فنظر إليه صديقى دهشاً :

- ماذا تعنى ؟

فصاح الشاب فى حماسة :

- إن أعمال الأستاذ خالدة جميعها

فلم أستطع كتمان ضحكى وقلت من فورى :

- أقسم أن الأستاذ الذى تتحدثون عنه لم يكتب سطراً خالداً .

فنهض الشاب على قدميه منفعلاً وقال بصوت متهدج :

- إنى لا أسمح لك . . إنى لا أسمح . .

فأسرع صاحبى الأديب وهمس فى أذنى :

- الزم الصمت . إنى ألمح الشر فى عينيه . وليس بمستبعد أن يهجم عليك ويشبعك ضرباً .

فابتسمت وقلت للشاب فى هدوء ورفق :

- ستتفق على كل حال ذات يوم . . وربما فى يوم قريب . وسترى بعينيك أنى أنا الذى كنت على حق .

فهدأ الفتى قليلاً ثم نظر إلىّ وقال فى نبرة الأسف :

- لماذا تريد أن تهدم عملك ؟

- لأنه لا يساوى الآن شيئاً . لقد قام بمهمته وانتهى الأمر ، إن الفن طويل والعمر قصير . وإن هذا الهراء الذى نكتبه ليس إلا محطات صغيرة نجتازها فى أثناء السفر فى طريق الفن ، لا ينبغى أن نقف عندها ولا أن نرجع البصر إليها . إن

ما يهمني الآن هو المحطة التي بلغتها اليوم والمحطة التي أريد أن أبلغها غداً : إني في كل محطة يخيل إلي أني في مبدأ الطريق .

– إنه لتواضع .

– لا . إنه ليس كذلك . ينبغي أن تكون معي في هذا السفر الطويل حتى تدرك أن «أهل الكهف» شيء قد مات ودفن منذ أعوام .

– إنها لم تمت .

– الكلام معك أيها الشاب لا فائدة منه .

– معذرة يا أستاذ . إني لن أصدق أن «بريسكا» ميتة الآن . مهما تقل ومهما تفعل . إني أسمع كلامها وأعيش معها . وأكاد أراها الآن . إن ملامحها وتقاطيع وجهها وقوامها الرشيق وخصرها النحيل . . كل هذا حي في رأسي وقلبي كل هذا مصور في مخيلتي تصويراً لا تمحوه كلماتك التي قلتها اليوم ولا أضعافها . إني كنت قد جئت لأحدثك حديثاً طويلاً عن «بريسكا» وأستزيد من خبرها ولكن . . أرجو أن تأذن لي الآن في الانصراف .

وملأ لي يده فجأة وودعني في صمت وذهب سريعاً وأنا أنظر إليه حتى اختفى وحال بيني وبينه الباب . وأطرقت لحظة ثم رفعت رأسي ونظرت إلى صاحبي الأديب فإذا هو كذلك مطرق مفكر . وأخيراً التفت إليّ وقال :

– ما كان ينبغي لك أن تقول كل هذا الكلام لهذا الشاب المسكين .

– أو كان ينبغي لي أن أتركه في وهمه مخدوعاً في خلود كاذب ؟

– ليس من حقك أن تصدر على نفسك أحكاماً أمام الناس . إنك ما دمت قد استطعت أن تخلق للناس أوهاماً جميلة وأحلاماً حلوة يعيشون في جوها فإن من الإثم أن تخرجهم منها بكلمة . ومع ذلك فكن على ثقة – أنهم لن يصدقوا كلامك ، وأن حرصهم على هذه الأوهام التي ألفوها لأشد من حرصهم عليك

أنت وعلى حقيقتك التي تزعمها . أترى لو بعث نبي من الأنبياء اليوم وجاء يهدم دينه الذي أتى به قديماً ، ماذا يكون شأنه ؟ أيصدقه الناس بسهولة أم تراهم يرجمونه بالحجارة ويرمونه بالكذب والجنون ؟؟ إن تمسك الناس بالوهم الذي اعتادوه لأقوى من كل حقيقة .

– يا للعجب . ليس لي الحق إذن أن أهدم نفسي ؟ إنه الجنون أن أتصور أن ليس في استطاعتي أن أهدم نفسي .

– نعم وأنها لنعمة حرمها المؤلف فيما حرم من أشياء . إن حقوقه على نفسه ليست محفوظة له كحقوق الطبع والتأليف !

(عهد الشيطان ١٩٣٨)

بيتنا الذى لم يتم

انتهى العام الدراسى . وجاء الامتحان . ونقلت – بقدرة قادر – برغم مشاغلى الفنية – إلى السنة الرابعة النهائية . سنة الليسانس وتركت أمر «خاتم سليمان» فى يد زميلى مصطفى . وسافرت إلى الإسكندرية أقضى عطلة الصيف . فما كدت أصل وأنظر إلى منزلنا العامر حتى كدت أصعق . ما هذا الذى أراه أمامى ؟. إنه ليس منزلاً . . بل هو تركيب عجيب لا أعرف له وجهًا من ظهر . لقد أزيل جدار وأقيم آخر ، وخلع سلم وبرزت أحشاء قاعة بغير حائط ، وأطيح برأس السطح ، وأشياء أخرى غريبة من هذا القبيل . . وعرفت السبب : كان قد خطر ببال أهلى أن يجروا فى المنزل إصلاحات وأن يزيدوا فيه طابقًا . كان القطن فى ذلك العام مرتفع السعر ، فاجتمع لهم مبلغ لا بأس به . لم يروا أن يسددوا به رهن الأطيان أو رهن المنزل . ورأوا أن ينفقوه فى تحسين المنزل . ولست أدرى من صاحب هذه

الفكرة النيرة . أهو والدى أم والدتى ؟.. كل ما أدرى هو أن أول ثغرة فتحتها المعاول فى جدران هذا البيت لم يستطع كل مال الأرض . لا مرتب والدى الكبير وقتئذ ، ولا الأموال التى اقترضوها من البنوك والمرابين أن تسد هذه الثغرة . فقد أصبح البناء والهدم فى منزلنا هذا شيئًا طبيعيًّا مستمرًّا كالأكل والشرب . لايقف عند شهور ولا أعوام . ذلك أن والدى أراد أن يكون هو نفسه بنفسه المهندس والمقاول وملاحظ العمل فأحضر البنائين والنجارين والحدادين . وصار يقول لهم : شقوا هنا دهليزًا وأزيلوا من هناك جدارًا وسدوا هنا شباكاً وافتحوا هناك بابًا .. فما إن يفعلوا ماأمر حتى يجد أن الباب بدلا من أن يفتح على الردهة قد فتح على المرحاض ، وأن الجدار الذى أزيل جعل المطبخ قد أصبح الصالون . وهكذا وهكذا .. فيعود يأمرهم من جديد بسد ما فتحوا وإقامة ما أزالوا ، ويتجه بهم إلى جدار آخر يأمرهم بهدمه فيتضح أن عليه يقوم سقف إحدى الحجرات وأنه آخذ فى الانهيار ، فيبادرون إلى بنائه مرة أخرى .. كل ذلك وهو مصر كل الإصرار على الاعتماد على نفسه وخبرته والامتناع عن إحضار مهندس .

وكنت أتأمل ما يجرى من هدم وبناء ، وأتألم من طول نومنا فى حجرات منزوعة النوافذ ومغطاة بالبطاطين فأقول له : لماذا لا تحضر أحد المهندسين يتولى ذلك لنرتاح ؟.. فيجيبنى ساخرًا : «أنت عبيط !.. هل يحضر المهندسين إلا العبط !.. ما الذى سيصنعه المهندس أكثر من أن يرسم على ورق أزرق بضعة خطوط منمقة بالمسطرة والبرجل ليقول لنا هنا حجرة وهناك صالة . و «يلطش» كذا جنيه لمثل هذا الكلام الفارغ !.. ما سيقوله شيء معروف مقدمًا . . ونحن أدرى جيدًا بما نريد !..

وانتهى الأمر بنا بكل بساطة أن صار البناءون والنجارون والمبيضون مقيمين

لدينا إقامة مستمرة لأن العمل لا ينتهى ولا يمكن أن ينتهى . فاتخذوا لأنفسهم حجرة دائمة قرب باب الحديقة يقطنون بها . . يبيتون ويسمرون ويأتى لزيارتهم فيها الأهل والأقرباء والأصدقاء ، وكان ينزل إليهم فيها من بيتنا القهوة والشاى والغداء والعشاء بانتظام . وأصبح لهم رأى فيا يطبخ ويقدم إليهم من ألوان يومية . فيقولون : «زهقنا من الملوخية والبامية اطبخوا لنا اليوم «كشرى» وأحيانًا يقترحون : «خللوا لنا خيار وفلفل !..» ويصفون الطريقة التى يحبونها للتخليل وصنع الطرشى !.. والحديقة حولهم جعلوا يزرعون فى جانب منها بعض الفجل والكرات والجرجير كانوا متمتعين بهذه الحياة الهنيئة الناعمة . وكنت كلما سألتهم : متى ينتهى العمل فى هذا المنزل ؟.. وقد أصبحت الحياة فيه بالنسبة إلىّ وإلى أخى الأصغر لا تطاق ، من الحجرات التى بلا حيطان ، والنوافذ التى بلا زجاج ، وضجة الخبط والهبد فوق رءوسنا فى الطابق الجديد . . قالوا : لن ينتهى !.. لأنها ساقية جحا . ما نبنيه الصبح نهدمه العصر !.. أوامر البك الكبير !.. وفى الحق كأنى بوالدى قد أصبح أخيرًا يجد متعته وهوايته الكبرى فى حكاية البناء هذه ، ويظهر أنه اعتقد حقًّا أنه لا ينقصه شىء فى شئون الهندسة والمعمار كان فى بعض الأحيان يستشير صديقه المهندس القديم (يوسف . .) إذا قابله بالمصادفة فى القاهرة . . لكن هذه المقابلة ما كانت تحدث إلا نادرًا . لأن والدى كان قد أقام واستقر فى الإسكندرية رئيسًا لمحكمتها ، فكان إذا عاد بعد حضور الجلسة ، لم يتجه إلى الغداء وهو المتعب المنهك ، بل يتجه مباشرة إلى البنائين والنجارين ليرى ماذا صنعوا وهل نفذوا تعليماته التى شرحها لهم شرحًا وافيًا فى الصباح قبل ذهابه إلى عمله ؟.. تلك كانت عادته : يجمع البنائين والنجارين والمبيضين أمامه كل صباح ويشرح لهم ما هم صانعون فى يومهم ، ويسمى ذلك «الدرس» الذى لابد أن يدخله فى رءوسهم ، موضحًا لهم ما يسميه أيضًا «جدول الأعمال» اليومى . وكان

لا يتركهم إلا بعد أن يسألهم بكل دقة : هل حفظتم الدرس ؟.. فيجيبون جميعًا حفظناه . فيؤكد عليهم : وجدول الأعمال مفهوم ؟.. فيقولون كلهم : مفهوم . ولا يكتفى بذلك . فقد كان من عادته عند إصدار أى أمر أى تعليمات لأى شخص أن يطالبه بإعادة المطلوب بنصه منعًا للبس أو سوء الفهم فلما سألهم : أعيدوا علىّ ماذا قلت ؟.. وأجابوا قلت كيت وكيت وكيت ، مضى مطمئنًا . فإذا عاد من عمله قبيل العصر سمعنا منه الصخب والصياح والتعنيف وقوله : إن هؤلاء البنائين والمبيضين حمير ولم يفهموا حرفًا مما شرح . وينزل بيديه على ما بنوه هدمًا وبقدميه ركلاً وهو يصيح : هدوا حالاً !.. كل هذا لابد من هدمه !.. شغل غلط فى غلط !.. وكان يقيس الحيطان بعصاه التى يحملها دائمًا فى يده . ولا يلجأ إلى القياس بالمتر . فإذا عارضه أحد البنائين أو المبيضين أو النجارين وقال له : قس بالمتر يا سعادة البك .. المتر موجود !.. صاح به : عصاى أضبط من هذا المتر !.. لأنى أنا ضابطها على المتر الهندسى الأصلى فى مصلحة المساحة !.. إنها تسعون سنتى مترًا بالتمام !.. وبلغ به الاهتمام بالهندسة أن صار يمشى معى أحيانًا فى الشارع فإذا بى أراه يقف فجأة أمام أحد المنازل ويقول لى : انتظر حتى أقيس واجهة هذا البيت !.. ويشرع فى القياس بعصاه . فإذا سألته : لم ذلك ؟.. هل نحن سنشتريه ؟.. قال لا أبدًا . مجرد معرفة .. وأحيانًا نسير فى شارع من الشوارع نتحدث فى شئون هامة وقتئذ ، فإذا هو يقطع الحديث ويلتفت نحوى سائلاً : «تظن يطلع كم متر عرض هذا الشارع ؟ . ولا ينتظر منى جوابًا . بل يرفع عصاه ويأخذ فى قياس عرض الشارع . وأحمد الله فى سرى أن الشارع خال من المارة ثم سألته عن حكمة ذلك ؟.. فقال : أنت ولد عبيط !.. الحكمة فى ذلك هو أن نكون على علم بكل هذه الأشياء ، حتى لا يأتى المجلس البلدى يومًا ويدعى أن شارعنا من الشوارع التى قرر لها عوائد كيت وكيت !.. وكان يحمل فى جيبه ساعة

معدنية رخيصة عتيقة يؤخرها دائماً عشر دقائق ، فإذا سئل عن الحكمة فى ذلك قال : « كى يكون عندى دائماً عشرة دقائق مدخرة للطوارئ » . . كان والدى على الرغم من كل هذه التصرفات الغريبة يملك مزية ، لم أرثها عنه مع الأسف ، لست أدرى لماذا ؟.. ولو أنى ورثتها لنفعتنى كثيراً وخاصة فى الفن الروائى . تلك المزية هى حرصه على التغلغل فى التفصيلات الدقيقة لكل شئون الحياة . ما يهمه منها مباشرة وما لا يهمه ، كانت كمية المعلومات التى جمعها عن كل شىء تثير الدهشة حقاً . فهو يعرف بالضبط كم طوبة تلزم لبناء حجرة كذا متراً ، وكم كيلة تلزم لزراعة كذا فداناً من البرسيم أو القطن أو الذرة . وكم رية تلزم لرى كذا . فإذا سألته فى القانون وإجراءاته المعقدة ، وفى أخلاق الناس على اختلاف مهنهم فى الحياة ، وفى الطب والأدوية ، وفى اللغة وقواعدها والشعر وبحوره ، والحدادة والنجارة وحتى العطارة . . كل شىء كان يلم فيه بتفصيلات عجيبة دقيقة . . فى حين لا أستطيع أنا أن ألم إلا بالخطوط العريضة للأشياء . فى معانيها الكبرى لا فى تفصيلاتها . وأميل إلى التخفيف من كل ما أستطيع الاستغناء عنه . فأنا لم أحمل ساعة قط . ولم أحاول اقتناء طرفة من الطرف أو تحفة من التحف ، ولا أتناول إلا ما كان ضرورياً صرفاً . لذلك تناسبنى التمثيلية أداة للتعبير ، لأن مجالها المعانى والجواهر أكثر من الرواية التى مجالها التفصيلات . على أن والدى بمعلوماته الغزيرة فى أدق تفاصيل الأشياء ، ما إن يقدم على التفكير فى مشروع أو القيام بتنفيذه حتى تبدأ الخيبة المضحكة . . إن العلم عنده شىء والتنفيذ شىء آخر ، أو ربما كان العيب فى اختيار المشروع . . لست أدرى فى الحقيقة أين تكمن العلة ؟.. أهى مثلاً فى التناقض وعدم التناسق بين النزعة الخيالية والنزعة العملية فى شخص واحد ، إن والدى ووالدتى عمليان ، ولكنهما خياليان فى نفس الوقت . يفكران فى مشروع عملى بعقلية عملية وإذا بالخيال يتدخل ويجرفهما إلى وضع مضحك ! .. أهو ذاك ؟..

لست أدرى على التحقيق . . فلأكتف إذن بسرد ما حدث بعد ذلك دون تعليق أو تفسير .

كاد ينتهى البناء فى المنزل ، وتم كل شىء بعد مضى وقت طويل ولكل شىء آخر ، وأخذ البناءون والنجارون والمبيضون المقيمون يعدون عدتهم للرحيل وينهون عهد الاحتلال . . احتلالهم للحجرة وما جاورها من الحديقة وإذا بخاطر يخطر لأهلى . خاطر جديد : لاحظوا أن بعض منازل الجيران العالية تكشف حديقتنا من الخلف . فقالوا : نسد عليهم ، بأن نبنى حائطًا . ثم تطورت عندهم فكرة الحائط إلى شىء آخر وفكرة أخرى : قالوا ما دمنا صرنا إلى بناء حائط – وهذا يكلف مالا – فلماذا لا نتم هذا الحائط بحائط آخر أمامه ، ما علينا إلا أن نسقفه فينتج عن ذلك جناحًا قائمًا بذاته يصلح للسكن والتأجير ، الفكرة بدت لهم منطقية . ومصيبة أهلى وخاصة والدى ، أنه يبدأ دائمًا من المنطق . . وشرعوا فى تنفيذ الفكرة ، وعاد البناءون والنجارون والمبيضون إلى حجرتهم من جديد . . وتم بناء الجناح بعد لأى . فلما تم على خير . تأملوه مليًا ثم قالوا : حبذا لو وصلناه بالمنزل الأصلى بواسطة جسر أوكوبرى بينهما ، وكان منظرًا فريدًا عجيبًا فى البيوت أن تركب فيها مثل هذه الكبارى والجسور !.. وتم ذلك . فنظروا وقالوا : لماذا نترك أسفل الجناح مكشوفًا لتراب الحديقة ؟.. أليس من الضرورى أن ننشئ رصيفًا يفصل بين جداره الرمل والتراب ؟.. وتم إنشاء الرصيف وكان طويلاً بطول جدار الجناح الذى لا يقل عن ثلاثين مترًا . رصفوه كله ببلاط تكلف مبالغ . وأصبح منظره وهو مرصوف فى طوله وامتداده كأنه – كما قال أحد الزوار – أعد للعبة الانزلاق « الباتيناج » !.. وتلك أيضًا كانت من عجائبهما فى البناء !..

أظن إلى هنا وكان ينبغى أن ينتهى كل شىء ، وأن ينهض البناءون والنجارون والمبيضون إلى حزم أمتعتهم ليرحلوا . . وهموا بالفعل . . وإذا البستانى يظهر ليطلب

أسمدة للحديقة : زكائب عديدة من سبلة «الخيل» مما تسمد به الفاكهة والنجيل أي الحشائش الخضراء ، ويتحدث عن ضرورة توريد هذا السماد في أوقات دورية بانتظام لضمان ازدهار الحديقة . . وهنا فكر أهلي في الأمر بالعبقرية المعهودة !.. وجاءتهم الفكرة النيرة : أن يشتروا حصانًا لاستخدام روثه سمادًا . وبذلك يوفر ثمن الأسمدة المطلوب توريدها . فضلاً عن توفير نفقات المواصلات بالعربة التي سيجرها الحصان ، معقول ولكن أين يقيم الحصان ؟.. لابد طبعًا أن يبنى له إسطبل . وهذا طبيعي . وفي آخر الحديقة مكان يصلح . لكن هل يبنى الإسطبل كبقية الإسطبلات التي خلقها الله !.. كلا . لابد من تصميم مبتكر للمهندس العبقري الذي هو أبي !.. وفعلاً أمر ببناء إسطبل عجيب الشكل يتكون من ثلاثة طوابق : الطابق الأعلى لسكن الحوذي ، لأنه لابد أن يكون له محل سكن ، والطابق الأوسط لسكن الحصان ، والطابق الأسفل للروث المتخلف عن الحصان ، ينزلق إليه بواسطة فتحة ويتجمع ويتكون منه السماد المطلوب للحديقة . . وكان والدي مزهوًّا بهذه الفكرة الرائعة ، وحث البنائين والمبيضين والنجارين على التنفيذ فورًا . فبنوا وشيدوا وبيضوا . وقامت الطوابق يعلو بعضها بعضًا . . وظل هذا البناء قائمًا شامخًا خاليًا طوال الأعوام ، لم يسكنه قط حوذي ولا حصان ولا سماد . . ذلك لأن التفكير انتقل بعد ذلك بسرعة إلى فكرة أخرى : استغلال هذا البيت الكبير الذي تضخم بفعل الأفكار المتلاحقة ، حتى أصبح فضفاضًا على الأسرة ، بحجراته العديدة في كل طابق ، علاوة على الجناح ذي الرصيف !.. لماذا لا يؤجر في الصيف للمصيفين ؟.. رأي هو عين العقل . وما يأتي به من إيراد يسدد به على الأقل أقساط الرهون . لكنهم فكروا مليًّا ثم قالوا : ما دمنا قد صرنا إلى التأجير للمصيفين ، فلماذا لا ننشئ طابقًا ثالثًا . . وكانت الفكرة هذه المرة فكرة والدتي ، فما إن سافر والدي متغيبًا في عمل بالقاهرة حتى قامت هي بالتنفيذ .

وما دام فن العمارة بهذه الطريقة فلماذا لا تسابق والدى فى المضمار . وفعلاً أصدرت الأوامر لفرقة البنائين والمبيضين والنجارين فما أن عاد والدى من رحلته ووجد الطابق الجديد يرتفع حتى شمر هو أيضًا عن ساعد الجد ، ونشط من جديد يعطى «الدرس» ويحدد للجميع «جدول الأعمال» ويهدم بالليل ما نبنوه بالنهار .

كان صيت والدى فى البناء قد انتشر فى المدينة بفضل ما كان يبتاعه من الطوب والبلاط والأخشاب السويدى والبغدادلى والكمرات الحديد والجير والزيوت . . وأصبح زملاؤه فى القضاء ممن يريدون بناء منزل فى المدينة أو فى الريف يأتون إليه ليتلقوا عنه الدروس . أذكر مستشاراً ، صار بعدها بقليل وزيراً ، كان يأتى كل عصر يجلس فى الحديقة على كرسى يرشف القهوة التى تقدم إليه ويتطلع مبهوراً إلى والدى وهو يصعد ويهبط على سقالات البنائين ، يقيس الحدران بعصاه ، ويأمر وينهى وينصح ويشير وينهر ويصيح . . كان هذا المستشار ينوى بناء منزل صغير فى أطيان له ولا يدرى كيف يصنع . فلما رأى والدى يصول ويجول هكذا فى ذلك البناء الطويل العريض جعل يهمهم بالإعجاب والإكبار ثم التفت نحوى وقال بنبرة صادقة : «أبوك أستاذ لا يجارى فى فن المعمار ! . .» وأخيرًا انتهت عمليات البناء . والله وحده يعلم بعد كم من الزمن . ولم يصبح فى الجعبة من الأفكار ما يؤدى إلى إضافة شىء أو الإنقاص من شىء . وهنا . . بدأ أهلى يزهدون هذا البيت ويلعنونه ، خاصة وقد فشلت فكرة التأجير . لأن المصيفين كانوا قد بدءوا يتجهون إلى البحر ، وكان موقع البيت السيئ مما ينفر المستأجر . وكانت تكاليف البناء المستمر قد أبهظت أهلى ، والديون أثقلت كاهلهم ، وأسعار القطن أخذت فى الانخفاض . فاتجه التفكير كله إلى شىء واحد : التخلص من البيت لكن كيف يتم التخلص منه ؟.. رأى والدى لذلك طريقتين : إما البيع . وإما البدل على أطيان ، ولجأ إلى السماسرة . وكانت حكاية السماسرة لا تقل عن حكاية البنائين

والنجارين !.. لبثت أعواماً طويلة وأنا لا أرى والدى إلا مع السماسرة فى مجيئه وذهابه وحله وترحاله . فقد أصبح مستشاراً ثم ترك الخدمة لبلوغه سن المعاش . أو على الأصح لقبوله عرض وزارة الحقانية فى ذلك العهد ، عندما اكتشفت أنه هو ونخبة من زملائه المستشارين القدامى قد أجادوا خضب وصبغ شعورهم وشواربهم وجلسوا مطمئنين ، فذكرتهم بأن سن المعاش على أى حساب يريدون قد تجاوزها بسنوات وهم لا يشعرون . وتم الاتفاق والتراضى . وترك والدى مع زملائه المذكورين الخدمة . وتفرغ لشئونه الخاصة طول أعوامه الباقية ولا شغل له ولا شاغل إلا مسألة بيع البيت أو استبدال أطيان به ..

وفى ذات يوم طلع بفكرة جديدة هى : زيادة أثقال البيت بالرهون وكانت فكرته فى ذلك عجيبة : وهى أنه كلما كان العقار مثقلاً بالديون – فى زعمه – كان تصريفه أو الاستبدال به سهلاً ميسوراً . ولم تدخل الفكرة رءوسنا ، وجعلنا نقول له : كيف يكون ذلك ؟ وهل هذا معقول ؟.. إن العكس هو الصحيح ، فكان يجيب وكأنه يرثى لجهلنا : المعقول هو ما أقول : إذ من الذى يسعى عادة إلى تقديم أطيانه ليستبدلها ببيت ؟.. هو ولا شك صاحب الأطيان المرهونة . وهو طبعاً لا يتوقع أن يقدمها إلا فى نظير بيت هو الآخر مرهون . إذ من المغفل الذى يضحى بعقار خالى رهن ، ليأخذ عقاراً مرهوناً ؟!. وما دامت المسألة كلها رهناً فى رهن ، فلماذا نترك نحن بيتنا لنقدمه برهنه الخفيف نظيفاً إلى من سيقدم إلينا طيناً محملاً بالدواهى الثقيلة ؟!..

منطق !...

ومنذ ذلك اليوم ووالدى لا يرى إلا فى صحبة السمسارة ، فهو إما أن يسير فى الشارع ومعه سمسار ، وإما أن يجلس على قهوة فى حديث مع سمسار ، روى لى بعضهم أنه أبصر ذات يوم والدى جالساً بأحد المقاهى إلى مائدة على الرصيف ، فى

انتظار أحد السماسرة . فكان كلما جاءه الجرسون يمسح المائدة لتلقى الطلب ، قال له : «انتظر يا أخى كمان شوية» . فينصرف الجرسون قليلاً ثم يعود إلى مسح المائدة ، إلى أن تضايق والدى فنهض تاركًا له المائدة ، ووقف ينتظر على حافة الرصيف . فلما عاد الجرسون ليمسح المائدة ووجدها خالية تلفت ، فوجد والدى واقفًا على طرف الشارع ينظر إليه شزرًا ويقول : عاوز منى حاجة هنا كمان ؟! . . .

أما أنا فقد أبصرته بنفسى ذات مرة فى الشارع ، وأنا أهم بدخول مقهى «التريانون» بالإسكندرية ، بعد توظيفى . . استوقفنى وقال لى :

«أنت عبيط تدخل هذا المحل . . فنجان القهوة فيه بثلاثة قروش صاغ ! » . . .

وتركنى ومضى إلى قهوة بجوار البورصة اسمها «قهوة البن» الفنجان فيها بقرش ونصف . . ومع ذلك علمت – وياللتناقض – أنه ينفق فيها كل يوم ما يقرب من ريال على فناجين قهوة عديدة يشربها السماسرة الذين عرفوا وتسامعوا عن بغيته ، فأخذوا يفدون عليه الواحد تلو الآخر يمنونه بالآمال والأحلام عن تصريف البيت . .

(سجن العمر ١٩٦٤)

فى المحكمة

كان ميعاد الجلسة قد حان . ودنت سيارتنا من المحكمة فشاهدنا الأهالى ببابها مكدسين كالذباب ، وكان مساعدى قد خر إلى جوارى صريع الكرى ، ولم يهمنى أمره ، ولم يدر بخلدى قط أن أدعوه وهو على هذه الحال من التعب إلى مشاهدة الجلسة بجوارى كما شهد التحقيق . إنه لم يعتد بعد وصل الليل بالنهار . وحسبه هذه السهرة الممتعة ، فلأترفقن به فى أول عهده بالخدمة . وما إن مررنا بالمحكمة حتى أمرت السائق بالوقوف وأوصيته أن يمضى بالمساعد إلى منزله ، وحييت المأمور ونزلت أشق طريقًا بين أكوام الرجال والنساء والأطفال . ودخلت حجرة المداولة فوجدت القاضى فى الانتظار . وما كدت أرى وجه القاضى حتى وجمت ، ففى المحكمة قاضيان يتناوبان العمل ، أحدهما يقيم فى القاهرة ولا يأتى إلا يوم الجلسة فى أول قطار ، ويسرع فى نظر القضايا حتى يلحق قطار الحادية عشر الذى يعود إلى

القاهرة . ومهما زادت القضايا وبلغ عددها فإن هذا القطار لم يفت القاضى يوماً قط . أما القاضى الثانى فهو رجل ذو وسواس . وهو بعد يقيم مع أسرته فى دائرة المركز ، فهو يبطئ فى نظر القضايا خشية العجلة والغلط ولعله أيضاً يزيد شغل وقته وتسلية ضجره فى هذا الريف وليس أمامه قطار يحرص على ميعاده ، فهو من الصباح يجلس إلى المنصة وكأنه قطعة منها سمرت فيها فلا ينفصل عنها إلا قبيل العصر . ويستأنف الجلسة فى أكثر الأحيان عند المساء . وكانت تذيقنى جلسته مر العذاب ، فهى الحبس بعينه ، وكأنما قضى على أن أربط إلى منصتى لا أبدى حراكاً طول النهار . وقد وضع حول عنقى وتحت إبطى ذلك الوسام الأحمر الأخضر كأنه الغل . أهو انتقام إلهى لهؤلاء الأبرياء الذين دفعت بهم إلى الحبس دون أن أقصد ؟ أترى أخطاء المهنة تقع تباعاتها[1] علينا فندفع ثمنها فى الحياة دون أن نعرف ؟

ووجمت لرؤية القاضى إذ أدركت أنى وقعت فى جلسة لا ترحم بعد ليلة كلها عمل . ولست أدرى ما الذى طمس ذاكرتى فحسبت خطأ أن اليوم نوبة القاضى السريع .

دخلت الجلسة . وكان أول ما فعلت أن نظرت فى « الرول » فإذا أمامنا سبعون مخالفة وأربعون جنحة . عدد والحمد لله كفيل أن يجلسنا بلا حراك مع هذا القاضى طول اليوم . على أن القضايا دائماً عند هذا القاضى أكثر منها عند القاضى الآخر . والسبب بسيط : أن القاضى الموسوس لا يحكم فى المخالفة بأكثر من غرامة عشرين قرشاً ، فى حين أن الآخر يرفع سعر الغرامة إلى خمسين ، وعلم المخالفون والمتهمون بذلك فجعلوا كل همهم الهروب من صاحب السعر المرتفع والالتجاء إلى صاحب

---

(١) مسئولياتها .

السعر المناسب . وطالما تبرم هذا القاضى وشكا من ازدياد عمله يوماً عن يوم دون أن يدرى العلة فكنت أقول فى نفسى «ارفع أسعارك ترما يسرك» وبدأ المحضر ينادى أسماء المتهمين من ورقة فى يده . وقزمان أفندى المحضر رجل مسن أبيض الشعر والشاربين ذو منظر وهيئة يليقان برئيس محكمة عليا . وهو إذا نادى تعاظم فى حركاته وإشاراته وصوته ، والتفت إلى الحاجب بالباب التفاتة الآمر الناهى . فيردد الحاجب الاسم خارج قاعة الجلسة كما تلقاه من المحضر . ولكن فى مد وغن ونغمة كنغمة الباعة المتجولين وقد لاحظ ذلك أحد القضاة مرة فقال له : «أنت يا شعبان قاعد تنادى على قضايا جنح ومخالفات ، أو على بطاطة وبلح أمهات ؟» فأجابه الحاجب : «جنح ومخالفات أو بلح أمهات . كله أكل عيش» .

ومثل أول المخالفين أمام القاضى الغارق فى الأوراق . فرفع القاضى رأسه ووضع منظاره السميك على أنفه ، وقال للماثل بين يديه :

– أنت يا رجل خالفت لائحة السلخانات بأن أجريت ذبح خروف خارج السلخانة .

– يا سيدى القاضى . الخروف . . دبحناه . ولا مؤاخدة . فى ليلة حظ «عقبال عندك» بمناسبة طهور الولد .

غرامة عشرين «قرش» . غيره . .

فنادى المحضر . ونادى ثم نادى . . مخالفات متتابعة كلها من ذلك النوع الذى مضى الحكم فيه . . وقد تركت القاضى يحكم وجعلت أروح عن نفسى بمشاهدة الأهالى الحاضرين فى الجلسة . . وقد ملئوا المقاعد و «الدكك» وفاض فيضهم على الأرض والممرات . . فجلسوا القرفصاء كأنهم الماشية يرفعون عيونهم الخاشعة إلى القاضى وهو ينطق الحكم كأنه راع فى يديه عصا . وضاق ذرع القاضى بذلك اللون المتكرر من المخالفات فصاح :

– فهمونى الحكاية ! الجلسة كلها خرفان خارج السلخانة . . !

وحملق فى الناس بعينين كالحمصتين خلف المنظار الراقص على طرف أنفه . ولم يفطن أحد ولا هو نفسه لما فى هذه العبارة من تعريض . ومضى المحضر ينادى وقد تغير قليلاً نوع المخالفة ودخلنا فى نوع جديد فقد قال القاضى للمخالف الذى حضر :

– أنت يا رجل متهم بأنك غسلت ملابسك فى الترعة .

– يا سعادة القاضى ربنا يعلى مراتبك ؟ تحكم على بغرامة لأنى غسلت ملاسى ؟

– لأنك غسلتها فى الترعة .

– وأغسلها « فين » ؟

فتردد القاضى وتفكر ولم يستطع جواباً . ذلك أنه يعرف أن هؤلاء المساكين لا يملكون فى تلك القرى أحواضًا يصب فيها الماء المقطر الصافى من الأنابيب . فهم قد تركوا طوال حياتهم يعيشون كالسائمة ، ومع ذلك يطلب إليهم أن يخضعوا إلى قانون قد استورد من الخارج على أحدث طراز ، والتفت القاضى إلىّ وقال :

– النيابة . .

– النيابة ليس من شأنها أن تبحث أين يغسل هذا الرجل ملابسه ولكن ما يعنيها هو تطبيق القانون ! فأشاح القاضى بوجهه عنى وأطرق قليلاً وهز رأسه ثم قال فى سرعة من يزيح عن كاهله حملاً :

– غرامة عشرين ! غيره .

فصاح قزمان أفندى باسم المخالف التالى فظهر رجل كهل من المزارعين يبدو من زرقة « شال » عمامته « المزهرة » ومن جلبابه الكشمير وعباءته الجوخ الأمبريال وحذائه « اللستيك » الفاقع فى صفرته ، أنه على جانب من اليسار واستواء الحال .

فما إن مثل حتى ابتدره القاضى :

– أنت يا شيخ ، أنت متهم بأنك لم تسجل كلبك فى الميعاد القانونى .

فتنحنح الرجل وهز رأسه وتمتم كأنه يستغفر ويسترجع .

– عشنا وشفنا الكلاب تتسجل «زى الأطيان» وتبقى لها حيثية !

– غرامة عشرين . . غيره .

ومضت الأحكام فى جميع المخالفات على هذا النحو ، ولم أر واحداً من المخالفين قد بدأ عليه أنه يؤمن بحقيقة ما ارتكب ، إنما هو غرم وقع عليهم من السماء كما تقع المصائب ، وأتاوة يؤدونها . لأن القانون يقول : إنهم يجب عليهم أن يؤدوها ! ولطالما سألت نفسى عن معنى هذه المحاكمة ، أنستطيع أن نسمى هذا القضاء رادعاً والمذنب لا يدرك مطلقاً أنه مذنب ؟ وفرغنا من المخالفات وصاح المحضر : «قضايا الجنح» ونظر فى ورقة «الرول» ونادى «أم السعد بنت إبراهيم الجرف» فظهرت فلاحة عجوز تدب فى وسط القاعة حتى بلغت المنصة ووقفت بين يدى قزمان أفندى المحضر . . فوجهها إلى القاضى فوقفت تنظر إليه ببصر ضعيف ثم لم تلبث أن تحولت عنه وعادت إلى الوقوف بين يدى المحضر الهرم . وسألها القاضى ووجهه فى الورق :

– اسمك ؟

– محسوبتك أم السعد :

قالتها وكأنها توجه الخطاب إلى المحضر فغمزها قزمان أفندى ووجهها إلى المنصة مرة أخرى وسألها القاضى :

– صنعتك ؟

– صنعتى حرمة[1]

---

(١) ولية .

– أنت متهمة أنك عضضت أصبع الشيخ حسن عمارة .

فتركت المنصة ووجهت الكلام إلى المحضر :

– وحياة هيبتك وشيبتك إنى ما عبت أبداً أنا حلفت ووقع منى يمين أن البنية ما يقل مهرها عن العشرين بنتو . .

فرفع القاضى رأسه وثبت منظاره ونظر إليها صائحاً :

– تعالى كلمينى هنا . أنا القاضى أنا . العضة حصلت منك ؟ قولى نعم أو لا . كلمة واحدة :

– عضة ؟ حد الله ! أنا صحيح قبيحة ، لكن كله إلا العض .

فصاح القاضى فى المحضر : « هات الشاهد » فحضر المجنى عليه وقد لف بنصره فى رباط صحى ، فسأله القاضى عن اسمه وصناعته وحلفه اليمين ألاّ يقول غير الحق استوضحه الأمر . فقال الرجل :

– أنا يا حضرة القاضى لا لى فى الطور ولا فى الطحين . والقصة وما فيها أنى كنت واسطة خير .

وسكت . كأنه قد أبان وأفصح عن سر القضية . فحملق فيه القاضى وهو يكظم غيظه ، ثم انتهره وأمره أن يقص ما حدث بالتفصيل ، فبسط الرجل الأمر قائلاً : إن لهذه المتهمة ابنة تدعى «ست أبوها» خطبها فلاح يدعى «السيد حريشة» وعرض مهراً قدره خمسة عشر بنتو فلم تقبل أمها بغير العشرين ، ووقف الأمر عند هذا الحد إلى أن جاء ذات يوم شقيق الخاطب وهو صبى صغير يطلق عليه اسم «الزنجر» فذهب من تلقاء نفسه إلى أهل العروس وأبلغهم كذباً أن الخاطب قد قبل الشرط ، ثم رجع إلى أخيه وأخبره أن أهل البنت قد رضوا النزول بالمهر كما عرض ، وكان من أثر عبث هذا الصبى ومكره بالطرفين أن حدد يوم لقراءة الفاتحة فى بيت العروس ، وانتدب الخاطب الشيخ عمارة هذا والشيخ فرج

هذا ليكونا شاهديه . وتقابل الجميعّ وذبح والد البنتَ اوزة ، وماكاد الطعامْ يهيا ويقدم إلى الضيوف حتى ذكر المهر . وظهرت الأكذوبة وإذا الموقف لم يتغير . واحتدم الجدال بين الطرفين . وصاحت أم البنت تولول فى صحن الدار : يا مصيبتنا الكبيرة يا شماتة الأعادى والنبى ما سلم بنتى بأقل من عشرين . وخرجت المرأة فى وسط الرجال كالمجنونة تدافع عن حق ابنتها وتخشى أن ينهى الرجال الأمر فيما بينهم بما لا ترضى ، وهزت الشيخ حسن الأريحية فلم يضع يده فى طعام وقام إلى المرأة يداورها ويحاورها ويقنعها . فى حين مد زميله الشيخ فرج يده إلى الأوزة ينهش منها نهشًا دون أن يدخل فى النزاع المحتدم . ويظهر أن التحمس من الجانبين قد جاوز حد الكلام وإذا الشيخ حسن يرى يده لا فى طبق الأوز ولكن فى فم العجوز ، فصرخ صرخة داوية وانقلبت الدار شر منقلب ، واختلط الحابل بالنابل ، وجذب الشيخ حسن رفيقه ، فانتزعه من أمام الطعام انتزاعًا ، وخرج به وهو يحرق الارم : فهذا الرفيق لم يقل كلمة وحظى بالأكل ، وهو الذى تحمس قد خرج من الوليمة بجوعه ، وقد أكلت العجوز أصبعه . .

واسترسل المجنى عليه فى الكلام . وفجأة أخذت القاضى خلجة ، وتيقظ وسواسه فقاطع المتكلم ، وقال كالمخاطب لنفسه : «يا ترى أنا حلفت الشاهد اليمين» والتفت إلىّ قائلاً «يا حضرة وكيل النيابة أنا حلفت الشاهد اليمين ؟؟» فجعلت أتذكر . ولم يستطع القاضى طرد الشك فصاح : «احلف يا رجل : والله العظيم أقول الحق» فحلف الرجل . فصاح به القاضى : «اذكر أقوالك من أولها» .

فعلمت أننا لن ننتهى . وبلغ الضيق أبى وتثاءبت وعرقت فى مقعدى وقد عبث النوم بأجفانى . ومضى وقت لست أدرى مقداره ، وإذا صوت القاضى يصيح بى : «النيابة ! طلبات النيابة» . ففتحت عينين حمراوين لا يبدو فيهما غير طلب النوم . فأخبرنى القاضى أنه اطلع الآن على تقرير الطبيب الشرعى فإذا

الإصابة قد تخلف عنها عاهة مستديمة هى فقد «السلامية» الوسطى للبنصر . فاعتدلت فى مقعدى وطلبت فى الحال الحكم بعدم الاختصاص فالتفت القاضى إلى العجوز قائلاً :

— الواقعة أصبحت جناية من اختصاص محكمة الجنايات .

يبدو على المرأة أنها فهمت الفارق ، فالعضة فى نظرها هى ما زالت العضة ، فما الذى حولها من جنحة إلى جناية ؟ آه من هذا القانون الذى لا يمكن أن يفهم كنهه هؤلاء المساكين !

ونوديت القضية التالية ، فإذا هى شجار بالهروات وقع بين والد «ست أبوها» وبين أهل الزوج (السيد حريشة) فلقد تم الزواج بين الطرفين آخر الأمر . وبعث الزوج بعض أهله ومعهم جمل لاستلام العروس من بيت أبيها . فقابلهم الأب محتداً صارخاً فى وجوههن «جمل» ؟ بق بنتى تخرج على جمل ؟ أبداً . لابد من «الكومبيل» .

وتجادل الطرفان فيمن يدفع ثمن هذه البدعة التى رماها بهم تطور العصر ، وأدى الجدال إلى رفع العصى وإسالة بعض قطرات من الدماء لا مناص منها فى مثل هذه الظروف . وانتهى الأمر بأن أخرج أحد الساعين فى الخير ريالاً من جيبه واستأجر سيارة من تلك السيارات التى تمر بالطرق الزراعية وحكم القاضى فى هذه القضية ثم صاح :

— «انتهينا من الفرح» و «الدخلة» على خير !.. غيره !

فنادى المحضر بصوته الممتلئ «قضايا المحابيس» وذكر اسماً من الأسماء ، فدوت صلصلة السلاسل ونهض من بين لابسى الخيش رجل فك الحارس قيده . ونهض من بين المحامين أفندى ذو بطن كأنها القربة المملوءة وقال : «حاضر مع المتهم» . «فقلت فى نفسى» تلك قضية لها محام لن يتركنا قبل أن يفرغ فى رءوسنا

ما شاء بحجة حرية الدفاع . فلأغمض عيني منذ الآن فرأسي أحوج ما يكون إلى الراحة بعد سهر الليل . وسمعت القاضي يقول للمحبوس :

– أنت متهم بأنك سرقت «وابور غاز» . .

– أنا صحيح لقيت الوابور قدام باب الدكان . لكن لا سرقت ولا نهبت .

فالتفت القاضي إلى المحضر قائلاً : «هات الشاهد» فحضر رجل على رأسه لبدة بيضاء وعلى منكبيه «دفية» فحلف اليمين وقال إنه أشعل «وابور الغاز» ليهيئ الشاى لبعض «الزبائن» الجالسين داخل الحانوت . فهو بدال ريفي صغير يبيع السكر والبن والشاى والتبغ ويجتمع لديه أحيانًا بعض الناس كأنهم فى شبه مقهى . ولقد وضع الوابور مشتعلاً عند عتبة الباب فى الطريق ودخل يحضر الإبريق وما إن عاد حتى رأى المتهم قد حمل الوابور بناره وجرى به . وجعل الشاهد يسهب ويستشهد بمن حضر ومن جرى معه خلف السارق ، والقاضي مطرق وقد علمت من هيئته أنه يفكر فى شيء آخر . وفجأة نظر إلىّ وقال كالمخاطب لنفسه : «أنا حلفت الشاهد اليمين ؟» فما تمالكت أن صحت فى ضيق : «سبحان الله ! أنا سمعت الشاهد حلف» ، فقال لى القاضي : «أنت متأكد ؟» فشعرت أن روحى تفارقنى فهمست : «تحب أنى أحلف لك أنه حلف ؟» فاطمأن القاضي بعض الاطمئنان وأصغى إلى بقية الشهود فى صمت وانتباه . ولم يطق المتهم صبرًا فنهض بغتة كالمستغيث :

– يا حضرة القاضي ! فى الدنيا «حرامى» يسرق «وابور جاز» بناره ؟!

فأسكته القاضي بإشارة من يده قائلاً :

– تسألنى أنا ؟! أنا عمرى ما اشتغلت «حرامى !» ونظر إلى منصة الدفاع .

فقام المحامى عن المتهم يصيح قائلاً : «يا حضرة الرئيس ! نحن لم نصادف وابور . ولا رأينا وابور . ولا مررنا فى طريق به وابور والقضية ملفقة من ألفها إلى

يائها . » وأراد المحامى أن ينطق فى هذا الكلام وأن يصول ويجول . ولكن القاضى قاطعه :

– حلمك يا أستاذ المتهم نفسه معترف بأنه صحيح لقى الوابور قدام باب الدكان .

فضرب الأستاذ وجه المنصة بقبضته وقال :

– هذا سوء دفاع من موكلى

فأجاب القاضى فى هدوء :

– غرض حضرتك أن أصدق حسن دفاعك وأكذب الحقيقة التى نطق بها موكلك أمامنا جميعاً !

فاحتج المحامى ورفع عقيرته وقد بدا إلىّ أن كل همه أن يجلجل صوته فى الجلسة . وأن يتصبب عرقه فيمسحه بمنديله وينظر إلى «زبونه» كأنما يريه الجهد الذى يتكبده من أجله والعناية التى يبذلها فى سبيله . وكان التعب والضيق والحبس بلا حراك أمام منصتى قد صيرنى شخصاً لا يعى ولا يفهم ما يدور حوله فأخفيت وجهى فى ملف من ملفات القضايا واستسلمت للنعاس .

ونمت فى تلك الليلة بعد العشاء بقليل فإن فى اليوم التالى جلسة القاضى السريع . وقد كلفت مساعدى بحضورها على أن أحضرها معه إلى جواره كى أمرنه على نظام الجلسات . وما يتبع فيها من إجراءات وجاء الصباح وذهبت إلى المحكمة فوجدت مساعدى فى غرفة المداولة متأبطاً مظروفاً به وسامه وهو فى انتظار القاضى . ولم يلبث القاضى أن جاء فى القطار القادم من القاهرة وخلفه شعبان الحاجب . وهما يشتدان فى الخطى والقاضى يخرج من جيبه نقوداً يناولها للحاجب ويقول له :

– اللحم يكون فلاحى من قشرة بيت اللوح ! واصبح للبيض يا شعبان أفندى . والزبدة والجبنة على عهدتك . أوضع الحاجة فى السلالى «كويس»

وانتظرنى بها على المحطة فى قطر ١١ كالمعتاد . اطلع أنت السوق والأفندى المحضر يقوم بدالك بالعمل !

وانصرف الحاجب سريعًا . ودخل علينا القاضى وسلم فى عجلة قائلاً :

– أظن ندخل الجلسة .

وصفق بيديه :

– يا أفندى يا محضر احضر الجلسة . الجلسة . وألقى بمعطفه التيل الأبيض السفرى على كرسى . وأخرج وسامه الأحمر من محفظته ولبسه فى الحال . وأقبل الفراش بالقهوة فشربها القاضى وهو واقف فى جرعتين وهجم على قاعة الجلسة . ونحن فى أعقابه . وصاح المحضر :

– محكمة !!

ونظر القاضى فى «الرول» وقال :

– قضايا المخالفات . محمد عبد الرحيم الدنف . لم ينق دودة القطن . . غيابى خمسين قرش . تهامى السيد عنبية . . لم يقدم ابنه للتطعيم . «غيابى خمسين . محمود محمد قنديل . أحرز بندقية بدون رخصة . . غيابى خمسين والمصادرة . غيابى خمسين . . غيابى خمسين . .

وانطلق القاضى فى الأحكام كالسهم لا يوقفه شىء . والمحضر ينادى مرة واحدة حتى يلاحق القاضى . فمن لم يسمع النداء عد غائبًا وحكم عليه غيابيًا . ومن سمع بالمصادفة فحضر يجرى ابتدره القاضى :

– أنت يا رجل تركت غنمك ترعى فى زراعة جارك ؟

– أصل الحكاية يا سعادة البك . .

– ما عندناش وقت لسماع حكايات . . حضورى خمسين . غيره . عبد الرحمن إبراهيم أبو أحمد . إلخ إلخ . .

وانتهت المخالفات فى مثل لمح البصر . وجاء دور قضايا الجنح وفيها سماع شهود ومرافعة محامين وهى تحتاج إلى شىء من الأناة : فأحرج القاضى ساعته ووضعها أمامه . وصاح فى المحضر :

- بسرعة القضية الأولى . .

فنادى المحضر :

- سالم عبد المجيد شقرف . .

فنظر القاضى فى الرول وعرف التهمة والتفت إلى المتهم وهو لم يجتز بعد عتبة باب الجلسة وصاح فيه :

- ضربت الحرمة ؟ كلمة واحدة . . قل من عندك !

- يا سعادة البك فيه راجل يضرب حرمة !

- ممنوع الفلسفة . كلمة ورد غطاها . ضربت ؟ نعم أو لا ؟

- لا .

فصاح القاضى فى المحضر :

فحضرت الحرمة المضروبة تتعثر فى «ملسها» الأسود الطويل . فلم ينتظر القاضى حتى تدخل الجلسة . وصرخ فيها :

- ضربك ؟

- أصل يا سيدى القاضى ربنا يخليك . .

- مفيش أصل . ضرب والا لا ؟ هى كلمة لا غير .

- ضرب .

- كفاية . واستغنت المحكمة عن بقية الشهود . كلامك يا متهم . فتنحنح المتهم وجعل يدافع عن نفسه والقاضى مشغول عن سماعه بكتابة الحيثيات ومنطوق الحكم على الرول بالرصاص إلى أن فرغ فرفع رأسه ونطق بالحكم دون أن ينظر إلى

المتهم أو ينتظر بقية دفاعه .

– شهر مع الشغل . .

– يا سعادة القاضى أنا عندى شهادة . لا ضربت ولا بطحت الحكم ظلم . ظلم يا ناس .

– اخرس ! اسحبه يا عسكرى !

فسحبه العسكرى بعيداً . وبوديت القضية التالية . فحضر رجل هرم مقوس الظهر أبيض اللحية يدب على عصا فابتدره القاضى :

– بددت القمح المحجوز عليه ؟

– القمح قمحى يا سعادة القاضى وأكلته أنا والعيال .

– معترف . حضورى . حبس شهر مع التشغل

– شهر ! يا مسلمين ! القمح قمحى . زراعتى . . مالى . .

فسحبه العسكرى . وهو ينظر بعينين زائغتين إلى الحاضرين كأنما هو لا يصدق أن الحكم الذى سمع حقيقى . إن أذنه لا شك قد خانته . وإن اليقين عند الناس الحاضرين . فهو لم يسرق قمح أحد . لقد جاءه المحضر حقيقة فحجز قمحه وعينه حارساً عليه حتى يسدد مال الحكومة . ولكن الجوع اشتد به وبعياله فأكل قمحه فمن ذا الذى يعده سارقًا ويعاقبه عقاب السارق ؟ إن هذا الشيخ لا يمكن أن يفهم هذا القانون الذى يسميه لصًا لأنه أكل زراعته ، وثمرة غرسه . إن هذه الجرائم التى اخترعها القانون اختراعًا ليحمى بها مال الحكومة أو مال الدائنين ليست فى نظر الفلاح جرائم طبيعية يحسها بغريزته الساذجة . إنه يعرف أن الضرب جريمة والقتل جريمة والسرقة جريمة . لأن فى ذلك اعتداء ظاهرًا على الغير ، وأن الرذيلة الخلقية فيها بديهية جلية ، ولكن التبديد . . كيف يفهم أركانه وحدوده ؟ إنما هو جريمة قانونية يظل يتحمل وزرها دون أن يؤمن بوجودها ، وأسلم الشيخ أمره لخالقه .

وتسلمه الحراس وهو يقول : «لا حول ولا قوة إلا بالله» . ! ونوديت القضية التالية ، ولم يكد المحضر يلفظ اسم المتهم حتى كان القاضى قد وزن «الدوسيه» فى يده فوجده ثقيلاً والشهود كثيرين ، ونظر إلى ساعته ثم نظر إلى منصة المحامين فلم يجد مع هذا المتهم محامياً فعلمت أنه يريد أن يؤجل القضية ولم يخب ظنى ، فقد التفت إلى النيابة قائلاً :

– النيابة طالبة التأجيل ؟

فنظر مساعدى إلىّ مرتبكاً ، فأسرعت قائلاً :

– بالعكس ، النيابة تعارض فى التأجيل .

فأخفى القاضى امتعاضه وقال فى شبه همس :

– ننظرها والسلام . هات الشهود . .

غير أن القاضى ذكر أن هذه القضية إنما هى قضية «معارضة» فى حكم غيابى سبق فيها . وينبغى أن تقدم المعارضة فى خلال ثلاثة أيام . فقرأ فى الحال التواريخ وصاح من فوره فى المتهم متنفساً الصعداء :

– القضية مرفوضة شكلاً يا حضرة المتهم لأن المعارضة تقدمت بعد الميعاد .

فلم يفهم الفلاح ذو «العرى» هذا الكلام . وقال :

– والعمل إيه يا حضرة القاضى ؟

– العمل إن الحكم السابق بحبسك ينفذ عليك . احجزه يا عسكرى !

– الحبس بالزور يا حضرة القاضى ؟ أنا مظلوم . لا قاضى سمع كلامى ولا حاكم طلب سؤالى لحد الساعة !

– اخرس ! معارضتك يا رجل بعد الميعاد ؟

– وماله ؟

– القانون يا رجل انت محدد ثلاثة أيام .

– أنا يا سيدى القاضى غلبان لا أعرف اقرأ ولا أكتب . ومن يفهمنى القانون ويقرينى المواعيد ؟

– يظهر أنى طولت بالى عليك أكثر من اللازم . أنت يا بهيم مفروض فيك العلم بالقانون . احجزه يا عسكرى !

ووضع الرجل بين المحجوزين وهو يلتفت يمنة ويسرة إلى من حواليه ليرى أهو وحده الذى لم يفهم ؟!

وجعلت أتأمل لحظة سحنة هدا المخلوق الذى يفترضون فيه العلم بقانون « بابليون » ! !

وانتهت الجلسة آخر الأمر . ووثب القاضى ناهضًا وعاد إلى حجرة المداولة . وخلع وسامه على عجل . فإن قطار العودة لم يبق على قيامه غير سبع دقائق . ولكن القاضى تعود الركوب فى آخر لحظة . فهو فى اسراعه لم يفقد ثباته الداخلى ولا اطمئنانه . وتناول معطفه الأبيض ووضعه على زراعه وسلم علينا وانصرف إلى المحطة فى شبه ركض . وإذا كاتب النيابة يدخل مسرعًا ببعض الملفات وخلفه عسكرى يسحب مسجونًا والكاتب يصيح .

– القاضى مشى ؟ عندنا معارضة فى أمر حبس معروضة على حضرة القاضى .

فقلت له فى الحال :

– الحق القاضى على المحطة قبل ما يركب .

– فصاح الكاتب فى العسكرى :

– هات المسجون يا شاويش واطلع على المحطة .

وهرول الجميع : الكاتب والجاويش والمسجون فى ذيل حارسه مربوطًا فى السلسلة كأنه كلب . وجروا كلهم خلف القاضى الراكض . هذا منظر مألوف لأهل البلد فى يوم هذه الجلسة . فإن المعارضات المتأخرة والتجديد لأوامر الحبس تنظر

وتمضى فى « بوفيه » المحطة قبل قيام القطار بدقيقتين . ويتحرك القطار وقدم القاضى ما زالت على الرصيف والأخرى فى العربة الأخيرة وهو يقول :

– رفض المعارضة واستمرار حبس المتهم .

فيدون الكاتب منطوق هذا الحكم فوق « رخامة » مائدة البوفيه فى حين يتسلم القاضى من شعبان الراكض خلف القطار المتحرك «سلالى» البيض والزبدة واللحم ، والحاجب يصيح بأعلى صوته :

– اللحم يا بك من بيت اللوح وبيت الكلاوى !

(يوميات نائب فى الأرياف ١٩٣٧)

الطاجن وصل

كانت المشكلة التى تشغلنا أكثر مما يشغلنا عملنا هى مسألة الطعام ، وهل فى ذلك عجب ؟. إن الطعام هو مشكلة الأمس واليوم والغد . . وهو الذي تقوم من أجله الحروب ! وتعقد من أجله المؤتمرات . . على أن مشكلتنا كانت أعوص من أى مسألة طرحت على موائد البحث . . لأنها لم تكن متعلقة بالطعام ذاته . . بل بطهو الطعام .

ولقد طرحنا وجوهها على موائد الأكل ، حتى انتهى بنا الأمر إلى قبول لواقع بغير بحث . .

كنا ثلاثة – منذ عهد بعيد طبعًا – نقطن مسكنًا فى مدينة دمهور : قاضى البندر ووكيل نيابتها وهو أنا ولا فخر ، ثم قاضى ايتياى البارود . . وكانت النفقة بيننا بالثلث فى كل شيء . . وكان زميلاى متزوجين ، ولهما بيتاهما فى القاهرة .

ولكن ضرورة العمل ونظام الجلسات . اللذين يقتضيان بعدهما عن بيتيهما فى العاصمة أربعة أيام فى الأسبوع . فرضا عليهما هذه التكاليف الإضافية . . فكان من مصلحتهما الاقتصاد غاية الاقتصاد . . وأدى بهما خوفهما من ترك الحبل على الغارب أن قررا وضع نظام لشئون مسكننا يماثل نظام الجلسة القضائية فى محاكم الاستئناف . أى أن يكون الحكم للأغلبية . . فأنا مثلاً لا أستطيع أن أنفرد باختراع لون من ألوان الطعام إلا أن يؤيدنى واحد منهما . . وهكذا الحال مع الجميع . . وكان لنا خادم يقوم على خدمتنا ولكنه لا يفقه شيئًا فى طهى الطعام . . وكان ضئيل المرتب . فحكمت الأغلبية ببقائه مع عدم الاعتراض على ما يقدمه ويسميه مأكولا . . حتى جاء الفرج ذات يوم فى صورة اقتراح تقدم به «حاجب الجلسة» الذى رثى لحالنا . . فقال أعزه الله :

– إذا شئتم يا أصحاب السعادة فإن امرأتى تعد لكم الطعام فى دارنا كل يوم وأحمله إليكم ساعة الغداء . .

فوافقت الأغلبية على شرط أن يكون الطعام مما يطهى فى الفرن لنضمن البساطة والنظافة . .

منذ ذلك اليوم ونحن لا نأكل إلا فى «طاجن» من فخار . . قد اسود من القدم والدخان «وهباب» الفرن . . تلقى لنا فيه امرأة الحاجب قدرًا من البطاطس وقدرًا من اللحم . . يتناقص مع الأيام . . دون أن تنقص النقود . . فلا يكاد يكفى بطوننا . وفيها بطن قاضى إيتياى وهو رجل عربى الأصل سليل قبيلة من قبائل البدو . يضرب بلقمته قاع الطاجن . فإذا أضخم اللحم وأطيبه قد وقع له . . ولا يقوم من المائدة حتى يمسح قعر الوعاء بآخر كسرة ونحن نصيح فيه :

– اترك شيئًا لغداء الخادم !.

– غداؤه على الله . . إن الله لا يترك مظلومًا !..

يقولها وهو ينهض عن الخوان يجرع من «القلة» ويتجشأ . . وصرنا منذ ذلك الحين لا نسمى خادمنا باسمه . . بل أطلقنا عليه اسم «المظلوم». . وجعلنا لا نناديه إلا بقولنا : «هات يا مظلوم كوب ماء» . . «امسح يا مظلوم الحذاء !..» وهلم جرا . .

وكان يسمعنا أحيانًا بعض الزوار من الأصدقاء ، ونحن ننادى خادمنا بهذا الوصف . . فيتساءلون دهشين :

– أيوجد مظلوم بينكم ؟ وأنتم كلكم رمز العدالة ؟! فيقول قاضى إيتياى البارود ببديهته الحاضرة :

– حيث توجد العدالة يوجد الظلم . .

وكان قاضى إيتياى يمضى إلى جلسته بقطار الصباح الباكر ويعود بقطار الساعة الواحدة ظهرًا . . وهو يحرص على إنهاء جلسته فى هذا الميعاد ليلحق بهذا القطار . . لأنه إذا فاته فلن يجد أمامه غير قطار يصل إلى دمنهور فى منتصف الثالثة ، والمجىء به ، لا قدر الله ، معناه المجىء بعد موعد الغداء وفراغ الطاجن وإنصاف «المظلوم» !..

وكنا نحن من جانبنا : أنا وقاضى البندر . . وعملنا متحد فى جلسات الجنح . . والجلسة تشكل منه ومنى . . نحرص على إنهاء الجلسة قبيل موعد حضور القطار القادم من إيتياى البارود ، فقد تشاء أحيانًا المصادفة السيئة أن يتم إنضاج الطاجن فى الساعة الواحدة . . وأن يسبقنا إليه قاضى إيتياى . . فإذا حدث هذا والعياذ بالله ، فنحن أمام كارثة لا نستطيع لها دفعًا ولا ردًا . .

أخذتنا ذات مرة حماسة العمل وكثرة القضايا المعروضة على المحكمة . . فنسينا الوقت ونسينا أنفسنا ، وإذا حاجب الجلسة ينظر فى ساعته ويقبل مسرعًا يهمس بقرب المنصة :

– الطاجن وصل البيت من بدرى . وقطر إيتياى البارود وصل المحطة من زمان !..

– راح الغداء وعلينا العفاء .

لفظها القاضى يائساً ثم نظر إلىّ قائلاً بصوت مرتفع :

– ما رأى النيابة ؟

– النيابة فوضت الرأى للمحكمة . .

– ترفع الجلسة للاستراحة . . على أن تعقد فى الساعة الخامسة بعد الظهر !..

ونهض من كرسيه يخلع وسامه الأحمر . . وأنا فى أثره أخلع وسامى الأحمر . . ووثبنا إلى قاعة المداولة نطرح فيها ملفاتنا . . وخرجنا إلى عرض الطريق راكضين ونحن نقول :

– يا نلحق الطاجن . . يا منلحقهوش !..

لبثنا على هذا الحال زمناً . . لا طعام لنا إلا طاجن البطاطس فى الفرن . . حتى عاد قاضى البندر من القاهرة ذات يوم يقول لنا . . وكأنه ينبهنا من غفلة :

– يا لعجب أمرنا . ! حتى مجرد الذوق كدنا نفقده !.. ذكرت لزوجتى عرضاً مسألة الطاجن . . فدهشت وقالت : «ألا توجد عندكم صينية ؟. هل يوجد ألذ من صينية البطاطس فى الفرن !.. دعكم من هذا الطاجن وجربوا الصينية يا ناس ؟» .

فصحنا بزميلنا الطموح :

– ومن أين لنا الصينية ؟.

– نشتريها .

– أنا لا أدفع أكثر من عشرة قروش !..

قالها قاضى إيتياى وهو يخرج نصيبه من جيبه قطعة فضية . وأخذنا

الأصوات . . فأقرت الأغلبية الموافقة على شراء الصينية على شرط ألاّ يتجاوز ثمنها ثلاثين قرشًا . وبادرنا فأفضينا برغبتنا إلى حاجب الجلسة . فهرش رأسه ثم قال :

– صينية نحاس بـ «ثلاثين قرش» ؟!..

مستحيل !.. أقل من خمسين أو ستين «قرش» . .

– هذا جنون !. ستين «قرش» ! لا . . لا داعى أبدًا فلنبق على الطاجن إلى آخر الدهر !. قلناها جميعًا بصوت واحد ، وأقفل باب المناقشة فى هذا الشأن . وانتقلنا إلى جدول الأعمال . . ومضى كل منا إلى عمله . . قاضى إيتياى ركب القطار إلى محكمته . . وأنا وقاضى البندر ذهبنا إلى محكمتنا حيث تنتظرنا أكداس المخالفات والجنح . . وظل حاجب المحكمة بباب الجلسة ينادى على القضايا . . وظلت القضايا تتوالى أمامنا ، والأحكام تترى من فم المحكمة كأنها طلقات من مدفع حتى عرضت علينا قضية رجل اتهم بأنه ضرب زوجته بعصا فأحدث بها إصابات اقتضت علاجًا أقل من عشرين يومًا . . فما كاد الرجل يمثل أمام المنصة ، حتى نهض محام يقول :

– حاضر مع المتهم . . .

وكانت الساعة قد اقتربت من الواحدة . فالتفت إلىّ القاضى ، وفى عينيه نظرة فهمت معناها . . فأنا أيضًا كان يجول فى خاطرى عين المعنى . . محام الآن ؟.. ومرافعة بإسهاب وبيان ؟!.. ما من شىء بالطبع يستعجل هذا المحامى وما من خطر يهدد غداءه . . فإن الله لم يبتله بقاضى ايتياى . . وبادرت المحكمة تسأل المتهم بسرعة :

– اسمك ؟.

– محمد عبد المغيث شمروخ . .

وأراد المحامى أن يتظرف فقال :

– اسمه «شمروخ» ولكن الضرب حصل بعصا رفيعة !..

فلم يبد على المحكمة التفات إلى ذلك المحامى «الرايق» . . وجعل القاضى يقلب فى أوراق الملف ويبحث عن التقريرالطبى . . وهو يتابع أسئلته بصوت آلى . .

– عمرك ؟.

– حوالى خمس وثلاثين سنة .

– صناعتك ؟.

– صانع صوانى نحاس ؟.

وهنا حدث انقلاب فى هيئة المحكمة . . فقد ترك القاضى الملف ورفع رأسه ناظرًا إلى المتهم باهتمام . .وكذلك فعلت النيابة . . وأقبل القاضى على المتهم يسأله بعناية :

– صوانى نحاس مما يستعمل فى الأكل ؟.

– فى الأكل وغير الأكل . . حسب طلب الزبون . .

– تقصد صوانى مما يطهى فيها البطاطس فى الفرن مثلاً ؟!.

– بطاطس يا سعادة البك وفطير ومكرونة . . وكل لوازم الفرن . .

– قل لنا الآن بالضبط . . صينية نحاس تتسع لاقتين بطاطس وأقة لحم ؟..

وعندئذ تدخلت النيابة فى شخصى . .

– لتكن بحيث تتسع لثلاث أقات بطاطس وأقة ونصف من اللحم . . يجب أن نحسب حساب «المظلوم» !..

فوافق القاضى على ملاحظتى . . وقال مؤيدًا :

– صدقت . . يجب منذ اليوم إنصاف «المظلوم» !..

وأشرق لهذه الجملة وجه المتهم ، فهتف من أعماق قلبه :

– يحيا العدل !.. أنت يا سعادة القاضى كلك نظر.. وعرفت أنى مظلوم !.. فليحيا العدل !..

وظن المتهم أن المحكمة قد برأته.. ولم يفهم المحامى من الأمر شيئًا !.. فالمحكمة لم تسأل المتهم بعد عن ضرب ولا لطم، وتحرك المتهم للانصراف.. فبادره القاضى صائحًا فيه :

– تعال يا راجل !.. قف مكانك.. ورد على أسئلة المحكمة !..

– محسوبك يا سعادة البك..

– لنعد أولاً إلى مسألة الصينية.. وما هو الحجم.. حجم الصينية المذكورة ؟..

ولم ير المحامى فى هذه المناقشة الغريبة بصيصًا يمكنه من تتبعها. فأخذ يقلب على عجل أوراق صورة المحضر فى ملفه.. ويهز رأسه حيرة وعجبًا وعجزًا.. وانتهى به الأمر أن قام يقول :

– يا حضرة الرئيس.. الضرب كما هو مدون فى محضر البوليس ومن أقوال المجنى عليها حدث من عصا رفيعة وليس من صينية نحاس !..

– لحظة يا حضرة المحامى.. لحظة..

قالها القاضى وهو ينظر إلى المتهم ماضيًا فى سؤاله..

– أخبرنا ما هو حجم الصينية بكل دقة..

– هذا شىء حسب الوزن يا سعادة البك !..

– الصينية الصغيرة وزنها ثلاثة أرطال.. والمتوسطة ما بين خمسة وستة.

فقلت للرجل من كرسى النيابة :

– اعمل حسابك على ستة أرطال !.

فصاح القاضى بقوله :

- هذا معقول !.. صينية ستة أرطال . .

وطفق المحامى المسكين يسمع هذا الكلام . . وهو كالمذهول ينقل عينه وأذنه بين القاضى ووكيل النيابة والمتهم ، ويحاول أن يفهم مما يدور بينهم شيئًا فلا يستطيع فيعود إلى ملفاته يقلب صفحاتها بسرعة . . وهو يقول كالمخاطب نفسه :

أنا قرأت القضية ، لو لم أقرأ القضية . .

ولم يطق صبرًا فجعل يهمهم فى مجلسه ويزفر ويهدر :

- لو كانت المحكمة تدلنى أين ورد ذكر الصينية فى الأوراق ، لا فى محضر التحقيق ولا فى التقرير الطبى ولا على لسان الشهود . . ما من إشارة عابرة إلى صينية ؟ سأجن يا ناس وأفقد عقلى !..

ومع ذلك فكان عليه أن ينتظر مرغمًا حتى تنتهى المحكمة من استجواب موكله . . ففرك جبهته بكفه ، وركز انتباهه طلبًا للفهم . . والمحكمة ماضية فى سؤالها . .

- وما سعر الرطل النحاس ؟..

- سعر السوق اليوم حوالى خمسة قروش .

- أى أن الصينية المتوسطة الحجم ثمنها نحو ثلاثين قرشًا . .

- تقريبًا . .

وكان حاجب الجلسة قد أرهف أذنيه عندما وصل الحديث إلى السعر . . فما كاد يسمع أن الصينية ثمنها ثلاثون قرشًا حتى هاج وماج . . وزمجر وصاح من مكانه :

- تصدق المجرم ده يا سعادة البك ؟..

فالتفت المحامى ، وقد أخذته البغتة والدهشة من كل مكان . . فها هو ذا

حاجب الجلسة أيضًا قد دخل فى الموضوع . . وقد فهم المضمون . القاضى والنيابة والمتهم والحاجب . . كلهم يتحاورون فى أمر هو وحده الذى لا يدرك كنهه . . هو المحامى الذى قرأ القضية وأعد مرافعته البليغة فيها . . وهيأ لها جوها . . حتى النكتة الرائقة ، والإشارة البارعة . . ودرس كل ظروفها . . واحتاط لكل مفاجآتها . ها هى ذى مفاجأة ما كان ينتظرها . . وما كانت لتخطر له على بال . . كنت أبصر على وجهه فى تلك اللحظة هيئة لن أنساها . لقد كان مضحكًا فى حيرته إلى حد لا يتصوره . . . . ولو رآه لضحك هو منه حتى آخر حياته . . ولكن هذه اللحظة لم تدم طويلاً . . فسرعان ما انتهينا من مسألة الصينية وعدنا إلى موضوع القضية الأصلية . . واستطاع القاضى أن يحول دفة المناقشة بلباقة حتى دخل بها جوهر التهمة . . كما يدخل الربان الماهر بالسفينة ميناء الأمان . بعد أن عبثت بها تيارات المحيط .. وعاد إلى المحامى اطمئنانه عندما بدأت القضية تسير فى مجراها الطبيعى .. فترافع ودافع كما اشتهى ، ونسى لحسن الحظ مطلع المناقشة الذى حيره .. ولم يسائل بعدئذ نفسه فيه ...ولم يكشف له سره بالطبع حتى اليوم . . .

هكذا عشنا فترة من الزمن . .

نكد ونعبث ، ونعمل ونلعب ، ونخلط الجد بالهزل ، ونمزج الوقار بالضحك . . ونغلف تبعاتنا بثوب من المرح ، ويصبغ لنا الشباب كل شىء بلون الخمر . . وكانت لكلمة الغد فى صدورنا خفقة ، كخفقة الورد وهو يتلقى قطرة الندى فى كل فجر . . وكان لكل شىء فى أفواهنا طعم . . ولو كنا نعرف أن لذة «الطاجن» القذر قد ذهبت معه ، ولن نجدها بعد ذلك فى أفخم الموائد ولا فى أفخر الولائم . . وأن حلاوة المناقشة فى عشرة قروش لن تشترى فيما بعد بآلاف الجنيهات . لكنا قدرنا قيمة ما نملك ، وعلمنا أن السعادة كانت هابطة فى مسكننا دون أن ندرك . .

هكذا عشنا تلك الفترة إلى أن فرقت بيننا الأيام وبعثرتنا الأقدار . . فانتقل قاضى إيتاى إلى جوار ربه ووصل قاضى دمنهور إلى أرق المناصب القضائية . وانتحيت انا جانباً أدون من حين إلى حين صفحة من هذه الذكريات . .

(عدالة وفن ١٩٥٣

عوالم الفرح

إلى

الأسطى حميدة الإسكندرانية أول من علمنى كلمة «الفن»



العوالم

«كتبت هذه القصة الوصفية عام ١٩٢٧ بعنوان «العوالم» ، وهى وصف لطائفة عوالم الأفراح التى كانت معروفة فى مصر قديمًا ، وانقرضت الآن»

قبيل قيام القطار من محطة مصر بنحو خمس دقائق .. نزل الحاج محمد المطيب * من عربة الدرجة الثالثة .. ووقف على الرصيف بجوار النافذة .. يجفف عرقه ويسعل سعال أصحاب الكيف الذين يعيشون بأنفاس التعميرة .. ثم صاح :

(*) المطيب أو المطيباتى .. كلمة كانت شائعة عند هذه الطائفة وقتئذ ، ومعناها يقرب اليوم من متعهد الحفلات .

– يا . . الله . . رمضان كريم . .

وسعل سعلة انتهت ببصقة كبيرة . . وألقى نظرة اطمئنان سريعة على الأسطى حميدة وجميع أفراد التخت . . وقد انحشرن فى مقعدين متقابلين بطرف العربة . . تتوسطهن صرر الآلات . . ثم قال :

– أدينى بلا قافية رستأتكم فى ركن معتبر . . خليكو بقا كده بإذن الله لحد محطة سيدى جابر . .

فرفعت الأسطى حميدة يديها إلى السماء بقوة :

– شيلله يا سيدى جابر . . الفاتحة يا ولاد لسيدى جابر . .

فصاح الحاج محمد بسرعة :

– بس حاسبى . . بلا قافية إيدك حاتوقع الرق من فوق الصرة على العود تنقطم رقبته . .

– شر بره وبعيد . . شيلله يا سيدى جابر . . إلهى يجبر بخاطرنا . . بسره الباتع . إلا يا حاج محمد . . دى المستعجلة دى ولا المفتخر ؟!

– المستعجلة . . هو من غير مؤاخذة المفتخر يبقى فيه «ترسو» ؟!

– هلبت على كده ما نطب هناك بعد مدفع الفطور . .

– على أبو التسعين . . حاتلاقوا حد من طرف بيت الفرح مستنظركم على المحطة . .

وعندئذ رنت ضحكة سخرية من سلم الرقاقة العاجزة أردفتها بقولها :

– وإن ماكانش حد فى استنظارنا يا ادلعدى . . دى ساعة فطار وكل من كان همه فى بطنه !..

فالتفتت إليها الأسطى حميدة وقالت :

– النبى تنسدى . . وتحطى على ميلتك برش . . العلوان معاية . .

فابتسم الحاج محمد وقال :

— براوه عليك يا أسطى حميدة . . أهو بلا قافية إن ماكانش حد فى استنظاركم أديك معاك العلوان . .

وكأن الأسطى حميدة بجلالة قدرها لم تفكر فى العنوان إلا فى هذه اللحظة . . ذلك لأنها أخذت فجأة تبحث عنه فى ملابسها وفى صدرها . . ثم التفتت إلى فاطمة الرقاصة وقالت بقلق :

— بت يا فاطنة . . الورقة اللى اديتها لك فين . . واحنا فى الحنطور ؟؟؟

فأجابتها :

— ما هى ملفوف فيها الصاجات . .

فدقت الأسطى حميدة على صدرها صارخة :

— صاجات يا بت ؟. . الورقة اللى فيها العلوان . . إلهى يسخطك فتجهم وجه الحاج محمد قليلاً وقال :

— بقا بلا قافية مش عارفين تستحرصوا على حتة ورقة !. .

وهنا دق جرس المحطة الأول فصاح جميع أفراد التخت فى وقت واحد بغير نظام ولا ترتيب . .

— نشوف وشك فى خير يا حاج محمد . .

ولكن الحاج محمد أشار إليهم بالسكون :

— هس . . لسه . . هس سمع . . لسه فاضل كمان من غير مؤاخذة جرس . .

ثم سعل وبصق وصاح :

— يا . . الله . . رمضان كريم . .

فقالت الأسطى حميدة وهى تبتسم بخبث :

— بحق يا حاج محمد . . دا أنت صايم . . إلهى يصبرك . .

فلم يجب الحاج محمد . . ولم يتنبه إلى ابتسامات الخبث والسخرية التي تبودلت بين جميع أفراد الجوق . . واستمر يتمتم بذكر الله والصيام . . ثم رفع رأسه وقال :

– بقا فهمتم بلاً قافية تعملوا إيه فى محطة سيدى جابر؟.. تسألوا على بيت محمد بك قطى زى اللى مكتوب فى الورقة . . محمد بك قطى من أعيان إسكندرية ألف من يدلكم عليه . .

وفى هذه اللحظة صفر القطار فصاح الحاج محمد :

– هه . . يا جماعة . . مش لازمكم حاجة ؟..

فصرخت سلم الضريرة :

– حاج محمد . . يا حاج محمد . . لازمنا قلة ميه . .

فأجاب الحاج محمد منتهزًا :

– قلة مية إيه . . احنا فى رمضان يا ولية اتقى الله . . واختشى على عرضك ؟..

فهزت نجية الطبالة رأسها وقالت :

– بحكم . . بقا المية يا حاج محمد والا التعميرة ؟!

فصاح الحاج محمد بغضب :

– تعميرة إيه يا مرة ؟.. وحق صيامى . .

فقاطعته نجية :

– صيامك ؟.. صيامك أنهو ده يا روحى . . ماتقولش كده أمال . . دانا شايفاك بعينى الصبح فى إيدك الجوزة وقاعد تكح وتنبر !..

وأراد الحاج محمد أن يتكلم فقاطعته الأسطى حميدة مغيرة مجرى الحديث فضًا للنزاع . . وقالت بعد أن غمزت الطبالة نجية بطرف عينها :

الحاج محمد صايم زى مانا صايمة . فضكم يا ولاد من السيرة الغبرة دى فضكم . . قطيعة . . آه . . حاج محمد . . يا حاج محمد . شوفى يا ختى نسيت أقول لك . يادى الحوسة . . الأرانب أمانة فى رقبتك يا حاج محمد ماتنساش ترمى للأرانب فوق السطح قشر العجور . . أمانة عليك . . السيدة فى ضهرك !

وهنا دق الجرس الأخير . . وعلا الضجيج من كل جانب . .

وتحرك القطار بين صياح أفراد التخت :

– نشوف وشك فى خير يا حاج محمد . .

وبين صياح الحاج محمد . .

– مع السلامة . .

واختلطت هذه الأصوات بعضها ببعض حتى لم يعد فى مقدور الحاج محمد ولا غير الحاج محمد أن يميز كلمة الأرانب أو جملة نشوف وشك فى خير من بين هذه الأصوات المختلطة . . ومع ذلك استمر فى هذا الصياح الغريزى كل من الطرفين . . كأنما كل يصيح للصياح نفسه . . إلى أن ابتعد القطار . . وعندئذ هدأ كل لنفسه . .

جلس أفراد التخت برهة من الزمن فى سكون عميق كأنما فراق مصر ولو لمهمة قصيرة المدى أدخل على نفوسهن أثرًا محزنًا ووحشة مؤثرة . .

لم يقطع هذا السكون القاتم غير صوت سلم الضريرة قائلة :

– يوه . . شوفى ياختى نسينا نقول للحاج محمد يشترى لنا دخان . . بقا هو بسلامته باكه السمسون إللى معانه حايكفى طول النهار ؟!

فلم يجب أحد . . واستمر كل فى سكونه وإطراقه . .

وأخيرًا رفعت الأسطى حميدة رأسها قليلاً وتنهدت ثم قالت بتأثر :

– يا حبيبتى يا مصر !..

وكأن هذه الجملة كانت تعبر تماماً عن إحساس الجميع . . فأطرق الكل لحظة . .

ثم بدأ كل يرفع رأسه وينظر حوله ليرفه عن نفسه . .

فقالت سلم العاجزة :

– كلها بكرة ونرجع تانى لبلدنا . .

وقالت نجية الطالبة بابتسام وعيناها ترمقان المقعد التالى :

– وهى إسكندرية وحشة ؟.. والنبي إسكندرية روح . .

وقالت فاطمة الرقاصة وعيناها كذلك ترمقان بدلال المقعد التالى الملاصق :

– إسكندرية مريه وترابها زعفران . .

وهكذا أخذ يسرى عن الجميع . . وتتلاشى آثار الوحشة . . فعاد الصفاء إلى وجه الأسطى حميدة وقالت :

– سلم . . لفى لى سجاره . .

تناولت سلم علبة الدخان وجعلت تلف سجارة فى حين أخذت الأسطى حميدة تلتفت حولها متصفحة وجوه المسافرين . . ثم نظرت إلى فاطمة ونجية وقالت بتهكم :

– حسرة وندامة على دول ركاب !

* * *

أصابت الأسطى حميدة . . فى الواقع أغلب الركاب كانوا من الصعايدة والفلاحين . . ومع ذلك فإن الأسطى حميدة بعيونها الكحيلة لم تلمح خلفها أصحاب المقعد التالى الملاصق . . أصحابه أربعة : ثلاثة أفندية . . ورابع يرتدى (بنش) وطربوشاً .

وإذا أرادت الأسطى حميدة أن تعرف أكثر من ذلك فلتعلم أن هؤلاء الأربعة

من حين أن تحرك القطار لم يفتروا لحظة عن النظر إليها وإلى هيئة التخت ما عدا سلم العمياء . . وإذا أرادت الأسطى حميدة إفصاحًا فلتسل عيون نجية وفاطمة . .

لفت سلم السجارة ثم دقت على صدرها قائلة :

– يوه يا ندامة الشوم . . ما معناش كبريت !..

وفى هذه اللحظة ظهر مفتش التذاكر ودق على جدار العربة بكماشته وصاح :

– تذاكر قليوب ؟..

فصاحت سلم وهى تدير وجهها نحو مصدر صوت المفتش :

– يا حضرة المفتش . . مامعاكش كبريت إلهى ما تغلب لك وليه ؟

فأجاب المفتش ببرود :

– كبريت إيه ؟

فقالت الأسطى حميدة متلطفة :

– متآخذناش بس نولع السجارة . .

فقال المفتش بتحفظ وبغير أن يلتفت نحوهن :

– أنتم فاطرين رمضان والا إيه ؟..

وكان قد وصل إلى المقعد التالى الملاصق فسرعان ما تنحنح لابس البنش ورأى الفرصة سانحة للكلام فقال :

– الفطار مباح لأهل الحظ يا سيدنا المفتش !

فلم يجب المفتش . . بل لزم بروده وتحفظه . . وجعل يؤدى أعمال وظيفته بجد جاف . . إلى أن ابتعد . . فقالت الأسطى حميدة :

– يا سم على ده مفتش !..

فردت فاطمة وهى تنظر إلى الأفندية أصحاب المقعد الملاصق :

– ياختى حقاً ماله انط كده ومتعنطظ بعيد عنك ؟!

فتنحنح لابس البنش وقال :

– ما هو اللى زى ده من غير مؤاخذة فاهم نفسه الحكومة .

فصادقت فاطمة على كلامه . . ثم أخذ الجميع العوالم من جهة والأفندية من جهة أخرى يتحدثون لحظة على حساب هذا المفتش . . إلى أن قال أحد الأفندية . .

– جرى خير . . الحمد لله . .

وقال الثانى بلطف :

– الكبريت معانه يا ستات . .

وزاد الثالث :

– ومعانه سجاير كمان . .

ثم تنحنح لابس البنش وقال :

– حضرتكم نازلين فين . ولو فيها رزالة ؟..

فردت سلم بسرعة كأنها مغتبطة بمعرفة هؤلاء الذين معهم الكبريت والسجاير :

– سيدى جابر يا ادلعدى . .

فصاح الرجال :

– زينا بقا . . سكة واحدة إنشاء الله . . احنا نازلين اسكندرية . .

وأضاف أحد الأفندية :

– الليلة باذن الله نصلى التراويح فى سيدى أبو العباس . .

وتنحنح لابس البنش مرة أخرى ثم قال :

– أظن حضرتكم مسافرين فى فرح ؟!

فقالت الأسطى حميدة بعظمة وتفاخر :

– أيوه يا فندم . . فرح اسم الله محمد بك . . محمد بك ايه يابت يا فاطنة ؟

فردت فاطمة بسرعة :

– محمد بك قطى . .

فنظرت الأسطى حميدة إلى الأفندية وقالت :

– محمد بك قطى من أعيان إسكندرية على سن ورمح . .

– أنعم وأكرم . .

أردف أحد الأفندية : – محمد بك قطى . . أظنه راجل كبير ؟!

فأجابت سلم العاجزة :

– العريس ؟ لا وحياتك إلا حتة جدع خفة مشلن يشفى العليل !..

فالتفتت إليها نجية قائلة :

– إنت يعنى شفتيه ؟؟!!

فردت سلم :

– الحاج محمد كان بيقول العريس جدع صغار . .

وفى هذه الأثناء أخرج أحد الأفندية من جيبه علبة السجاير وأدارها على أفراد التخت وقال وهو ينظر إلى فاطمة الرقاصة :

– أظن الست الصغيرة هى اللى حاتلم النقطة ؟

فأجابت فاطمة بدلال :

– أيوه يا فندى . .

وقال آخر وهو ينظر إلى نجية :

– والست أمال إيه ؟..

فأجابته نجية بابتسام :

دربكة يا فندى . .

وقال الثالث لابس البنش للأسطى :

– احنا من حق بدنا نتشرف بالاسم الكريم . .

فأجابت الأسطى حميدة بخيلاء :

– حميدة المحلوية . . واسأل فى حتة باب الخلق ألف من يدلك :

فقال الجميع باحترام :

– أنعم وأكرم . .

ثم قال أحدهم وهو يشير إلى العود . .

– حضرتك بقا الأسطى العوادة ؟..

فأجابت : أيوه يا فندم . .

فتنحنح لابس البنش وقال :

– ما شاء الله . . ما شاء الله . . العود سلطان الطرب . . يا سلام !..

وقال آخر :

– معلوم . . دا أبو المغنى والحظوظ . .

ثم صمت الجميع لحظة . . قطعتها سلم بقولها :

– يعنى ماحدش سألنى أنا رخره أبقى إيه ؟..

فارتبك الرجال وخجلوا قليلاً وتمتموا باعتذارات واهية . . ثم أراد أحدهم التخلص من هذا الموقف فأخرج من جيبه علبة السجاير وأدارها من جديد على أفراد التخت . . غير أن سلم بعد أن مدت يدها وتناولت سيجارة قالت عابسة :

– بس كتر خيرك يا فندم . . احنا مانشربش غير سمسون فرط ماركة الغزالة !

وهنا كان القطار قد وصل إلى محطة قليوب فأبى الأفندى إلا أن يشترى لسلم باكه سمسون من المحطة . .

* * *

ما غادر القطار محطة قليوب حتى كانت العلاقة قد استحكمت تقريباً بين

أصحاب المقعد التالى الملاصق وبين هيئة التخت . . فتنحنح لابس البنش وقال :

– بقا يا أسطى حميدة صلى على النبى . .

فقالت :

اللهم صلى وبارك عليه . .

فاستطرد لابس البنش :

– بقا إحنا ولا مؤاخذة ناس صايمين ، والصايم له الحق فى التسالى . . ولا أنا غلطان ؟ !

وأردف أحد الأفندية :

– والله تكسبوا فينا تواب !

وزاد آخر :

– لا . . وكمان يبقى زكا عن فطاركم . .

فأجابت الأسطى حميدة وهى تزجج حاجبيها بعود ثقاب :

– صوتى مبحوح شوية . .

فقال لابس البنش :

– صوتك المبحوح ده سلطان الطرب . .

وقال أحد الأفندية :

– أنا عايز أسمع فى العشق قضيت زمانى لأن نعيمة المصرية .

فقاطعته الأسطى حميدة صائحة باحتقار :

– يا دهوتى . . نعيمة المصرية تعرف تقول فى العشق قضيت !

فقال الأفندى بخبث :

– ما أنا بقول كده برده . .

وهزت سلم رأسها ثم قالت :

– يا حضرة الأفندى اللى يسمعنا ما يسمعش نعيمة المصرية . .

فأجاب الأفندى :

– أيوه ما هو أنا ناوى ما اسمعهاش . .

وصادقت الأسطى حميدة على قول سلم برأسها ثم صاحت بحماس وخيلاء :

– قولى له . . قولى له . . أنا مين ؟! دا أنا حميدة المحلوية يامزغرطات . .

فصاح لابس البنش باحترام :

– مفهوم يا فندم . . ونعم . .

وفى أثناء حماس الأسطى حميدة انحدر رأس ملايتها بدون أن تشعر فظهر الصفا الذهبى البراق الذى يزين شعرها كما ظهر منديل الترتر فى مقدم رأسها يخطف الأبصار . . وتنبه الرجال إلى ذلك فأخذوا يختلسون النظر إلى شعرها بين فترة وفترة . . ولاحظت ذلك منهم فاطمة الرقاصة فأسرعت بتنبيه الأسطى مخاطبة إياها باللغة الاصطلاحية بين العوالم :

– أطسا . . يا أطسا . . أفصك نايب . . أى «أسطى يا أسطى . صفاك باين . . » ولكن الأسطى لم تسمع أو لم ترد أن تسمع متشاغلة بتزجيج حاجبيها بعود الثقاب . . ولاحظت نجية الطبالة أيضًا نظرات الرجال إلى شعر الأسطى فسرعان ما انضمت إلى زميلتها فاطمة فى تنبيه الأسطى :

– أطسا . أفصك نايب يا أختى

فلم تنتبه الأسطى . وانتبه أحد الأفندية إلى هذه الجملة الغريبة . . فلم يفهم معناها وقال :

– أطسا . . أطسا دى فين ؟.. دى وجه قبلى . .

فقال لابس البنش :

– لا لا . . دول بيضربوا بالسيم . .

واشتدت حدة فاطمة لتغافل الأسطى حميدة ولنظرات الأفندية لشعر الأسطى فصاحت بغيظ :

- ياختى ما تسمعى أمال .. أفصك نايب ..

ورددت نجية كذلك بغيظ وغيرة :

- ياختى الحق أفصك باين ..

فانتبه أحد الأفندية وقال ضاحكًا :

- أفص مين اللى باين ؟؟..

فاستدركت نجية بسرعة صائحة :

- يوه . يا دهوتى .. شوفى ياختى .. قال بدى أقول أفصك نايب .. قلت أفصك باين ..

ثم ضحكت ضحكة رنانة .. هى التى نبهت الأسطى فالتفتت ونظرت إليها شزرًا ثم قالت :

- هلبت انسخطتى لما ترقعى الصهلولة كده فى وسط الباجور ..

فقالت نجية :

- أصلى غلطت وأنا بضرب بالسيم قطيعة !

وعادت الأسطى حميدة إلى حاجبيها وعود الثقاب فقال لابس البنش بتوسل :

- يا أسطى حميدة .. أنا محسوبك .. التقل على الصايمين حرام ..

فأجاب الأسطى بتيه ودلع :

- حاضر .. من عينى ..

فقال أحد الأفندية :

- «فى العشق قضيت» ..

فأجابت الأسطى بدلال :

- حاضر . .

فقال أفندى آخر :

- مش حاضر وبس . . لا . . إحنا محاسبيك .

فقالت الأسطى :

- من عينى . . حاضر . .

فقال لابس البنش مشيرًا إلى العود :

- العود ما هو جنبك أهو يا أسطى حميدة . .

فأجابت بتقل :

- حاضر . . حالاً . .

ثم نظرت إلى نجية وقالت بصوت يسمعه الأفندية :

- آه . . ياما روحى بتشفشف على فنجان قهوة ساده . .

فقال لابس البنش :

- لك علينا يا أسطى حميدة لما نوصل بنها . .

وقال أحد الأفندية منتهزًا الفرصة :

- مش نسمع «فى العشق قضيت» يا أسطى حميدة والا إيه ؟ إحنا نرجوك رجا خصوصى . .

فأجابت الأسطى بدلال وتقل بنت الكار :

- حاضر . امسكى الرق يا سلم . .

ثم نظرت إلى فاطمة وسألتها همسًا بالسيم :

- بت يا فاطنة . . بصى فى وشى . . هلبت ما حاجب خفيف وحاجب تقيل ؟ ! . .

وفى هذه اللحظة حضر المفتش ليفحص تذاكر من ركب من قليوب . . فقال لطائفة التخت بلهجته الحافة المتحفظة :

– مازادش عليكم حد . .

فأجابته الأسطى حميدة وهى تخط حاجبها الخفيف بعود الثقاب . .

– ما زاد علينا الا الخطوط . .

فانصرف المفتش خشية أن تنقص هيبته بمزاح هذه الطائفة . .

وما كاد المفتش يبلغ طرف العربة الآخر . . حتى دوى فى العربة صوت هيئة التخت بأكملها مع الآلات جميعها من عود ورق ودربكة :

«فى العشق قضيت زمانى
وهمى اليوم يكفانى
آه أنظروا جسمى السقيم»

فوقف المفتش مبهوتًا ووقف كل القطار على رجل . .

يونيو سنة ١٩٢٧

(راقصة المعبد ١٩٣٨)

الهدهد اليتيم

يا «معلم شحاته» !..

هكذا صاح «سليم أفندى» مناديًا فى عِظمة ، ثم وضع بحركة متئدة متكلفة الوقار «لىْ الشيشة» فوق الطاولة ، وجعل يفتل شاربه العسكرى المدهون بمعجون «الكوزماتيك» ، متوخيًا فى حركاته وسكناته الظهور بمظهر الشخص المهم ، ذى «الحيثية» والاعتبار ، وهو بين آن وآخر يرسل نظرات خفية إلى شرفة منزل «الدكتور حلمى» ، وهى شرفة خشبية من النوع القديم ، مقفلة ذات نوافذ كنوافذ المشربيات التى ترى ببيوت الوقف فى شارع الخليج !..

وفطن «سليم أفندى» إلى أنه نادى «الحاج شحاته» فلم يلب النداء ، فأدار فى الحال رأسه العارى المعطر بأنواع الأطايب ، ونظر إلى داخل القهوة !.

كان الوقت ضحى ، والشمس قد اشتد وهجها ، غير أن «سليم» الجالس على

الرصيف خارج القهوة فى مكانه اليومى المعتاد ، لم يكن ليعبأ بحرارة الشمس !.. يدل على ذلك طربوشه المخلوع الموضوع على كرسى بجواره . . ولو أنه فى كل لحظة كان يخرج منديله الحريرى «الرخيص» من كم سترته ليجفف جبينه فى أناقة متصنعة وفى حيطة واحتراس ، حتى لا يهدم المنديل ترتيب شعره . وحتى لا يمس أطراف شاربه المدببة . .

صاح «اليوزباشى سليم أفندى» مرة أخرى مناديًا :

– يا «معلم شحاته» :

ولكن «المعلم شحاته» لم يسمع شيئًا على ما يظهر ، فقد كانت الغوغاء والجلبة داخل القهوة تصم الآذان ، وكان كل نداء يضيع بين قهقهة الزبائن وسعالهم وبصقهم ونفهم ، وزبائن «المعلم شحاته» ليسوا من طراز «سليم أفندى» ، لا من حيث المركز والمقام فقط . بل من حيث المزاج والعواطف ، ومن حيث الظروف أيضًا !..

فإذا كان «سليم أفندى» يجلس منفردًا منعزلاً خارج القهوة مشتغلاً بالعواطف والأحلام الجميلة ، فإن باقى الزبائن داخل القهوة مشتغلون بالصخب ، ويكادون يهدمون عليهم المكان . ذلك شأنهم فى كل يوم ، زبائن «الحاج شحاته» هؤلاء ؟.. كلهم متعارفون ، وكلهم يختلفون إلى هذه القهوة الصغيرة فى عين الميعاد ، كى يؤدوا فريضة لابد لهم منها ، فريضة الضحك ، وكأن هؤلاء الناس لا صناعة لهم غير الضحك ، وأنهم لم يخلقوا لغيره : فهم يقضون حياتهم كلها – على ما يبدو – فى القهقهة بين أنفاس التعميرة والقهوة السادة . وهم دائمًا فى مجلسهم المعتاد ملتفون حول واحد منهم ، يظهر عليه الامتياز عليهم ، والتفوق والنبوغ فى مضمار النكت والمزاح ، فهم دائبوا النظر إليه ، حتى إذا ما فاه بكلمة . هذا المهرج الأعظم ، انقلبوا جميعًا ضاحكين مختنقين من الصخب والضحك .

سواء أكان لما فاه به معنى أم لم يكن ، كأنما هم يجدون فى مجرد الضحك والصخب لذة حسية ، ويمر «المعلم شحاته» وصبيانه هنا وهناك بينهم حاملين الطلبات ، وهم يضحكون ولا يدرون أحيانًا لماذا يضحكون . كأنما قد سرت إليهم العدوى ، أو أنهم يقصدون زيادة التشويش والتهييص وإحماء الوطيس . فما تمر دقيقة حتى يصفق «المعلم شحاته» براحتيه ، ويصيح فى الجميع صيحة لا مبرر لها ، كأنما يود أن يبلغ الضجيج والانشراح أقصى قمته :

– وحدوه !.. اللى يصلى على النبى يكسب !

ولا يغطى صوته إلا نداء زبون :

– واحد زبيب يا جدع !..

أو صدى وقع النرد على الطاولة بقوة وعنف . فى أحد أركان المكان :

– درجى !.. شيش جهار !..

ولكن الصوت الأعلى دائمًا للمهرج الأعظم وزمرته المحدقة به كأنه معبود وسط عباد مؤمنين . . وهو يقول فيهم ويأمر وينهى :

– اسمع يا واد انت وهو !..

فتعلو الأصوات :

– سمع . . هس !..

فيتكلم مازحًا الهزل بالغناء ، خالطًا الكلام العادى بالمواويل : فبينما هو يحدث من حواليه من المقربين همسًا عن ملاحظة عنت له أو عن شىء خاص ، إذا هو «فجأة» يرفع عقيرته بغير سابق إنذار :

– سبع سواقى بتملا لم طفوا لى نار !..

فيجيب الجميع :

– الله !..

– سبع سواقى بتملا لم . .

وهنا مر «المعلم شحاته» حاملاً طلبًا ، فقطع المغنى مواله ، والتفت إلى أعوانه ، وقال بصوت مسموع :

– سبع سواقى بتملا لم غسلت وش «المعلم شحاته» !..

فضحك الجميع على نغم الموال :

– ها . . ها . . هاو !..

وظلوا يضحكون حتى جفت حلوقهم ، وحتى أسكتهم صاحب الكلام ، ولم يستأ «المعلم شحاته» بل ضحك معهم ، ثم نظر إلى المهرج الأعظم نظرة عتاب و «عشم» وقال وهو يستأنف سيره بالطلب :

– طيب .. طيب يا «حاج حسن» !..

وسمع «المعلم شحاته» صوتًا يناديه خارج القهوة ، فصاح :

– حاضر !.. حاضر !..

ثم مشى مسرعًا ، فاصطدم بكرسى ، وسقط الطلب على رأس زبون ، فانحنى يجمع بقايا الكوب من الأرض وهو يقول :

– صلى على النبى تكسب !..

وكأنه غير عابئ بالزبون الذى سال على وجهه وقفطانه ما كان بالكوب !..

وجعل الزبون يجفف وجهه بطرف قفطانه ، ويقول متذمرًا :

– أكسب إيه ؟.. مش تحاسب شوية !..

فرفع «المعلم شحاته» رأسه إليه ، قائلاً :

– صلى على «أبو فاطمة» يا جدع انت . . واللى خلقك دا زبيب !.. مين يطول يدهن وشه بزبيب ؟.. دا أحسن من مية القسيس يا جدع انت !!..

فضحك الجميع ، وطفقوا يضحكون معًا ذلك الضحك الطويل الذى

لا ينتهى ، كأنما هم مجاذيب !..

وفى الحقيقة من يدرى إن كانوا هم كذلك ، أو أنهم فقط قوم وجدوا النعيم فى الضحك جماعة !..

نفد صبر «سليم» ، أو الأصح أنه تصنع نفاد الصبر، فأتى بحركة غضب ناظرًا بطرف عينه إلى شرفة «الدكتور حلمى» ، وصفق بيديه الكبيرتين تصفيقًا كالرعد ، وصاح :

– يا «معلم شحاته» !.. خبر إيه يا «معلم شحاته» !..

ومرت بضع توان ، ثم ظهر صاحب القهوة خارجًا منها يقول :

– حاضر !..

وما كاد يتبين «المعلم شحاته» «سليم أفندى» حتى هرع إليه :

– سعادة البك !.. محسوبك !..

قال ذلك ، ووقف باحترام أمام زبونه النظيف المستديم ، وكأن «سليم» أعجبته هذه الوقفة الخاضعة ، فلم يأمره فى الحال بما يريد ، بل تركه يقف ، وأخذ يتمتع بهذا الاحترام وهو يفتل شاربيه ، غير غافل عن أن يرسل نظراته الخفية إلى الشرفة المعهودة !

وأخيرًا قال فى لهجة متئدة وقور ذات جلال ، وهو يومئ إلى الشيشة فى تثاقل الشخص ذى المقام :

– ولعة !.. بسرعة !..

واختلس نظرة أخرى إلى الشرفة ، ثم قال للقهوجى آمرًا :

– إنت لسه واقف !.. قلت لك بسرعة !..

فوضع «المعلم شحاته» يده على رأسه المعممة باللاسة وقال :

– يا سلام يا بيه !.. أوامر سعادتك على راسى دى !..

وأراد أن يذهب كى يأتى بالطلب ، ولكن «سليم أفندى» استوقفه قائلاً . وعينه للشرفة :

– انت مش عارف أنا مين يا «معلم شحاته» ؟.. ما يغركش إنى لابس ملكى !..

قال ذلك بصوت مملوء عظمة ، فأسرع «المعلم شحاته» قائلاً :

– عارف !.. عارف !.. أهل الحسب والنسب والكرامة ، اللهم زيد وبارك !..

ثم مشى نحو باب القهوة ، وهو ينادى صائحاً :

– ولعة للشيشة بره !..

ودخل القهوجى ، وعاد «سليم» إلى الشيشة ، فأخذها ووضع طرفها فى فمه ، ثم رفع رأسه وأرسل الدخان فى الفضاء ونظر بملء عينيه هذه المرة إلى شرفة منزل «الدكتور حلمى» ، وثبت نظراته ، ولكنه ما لبث أن خفض بصره يائساً . . إنه لم يلمح ظل إنسان فيها : لا رجل ولا امرأة !..

سئم «سليم» أخيراً ، وأخذ يتمتم بألفاظ الضيق والاستياء ، وأخذه نوع من التعب فجعل يتثاءب ، وله فى ذلك حق ، فقد مضى عليه نحو ثلاث ساعات ، وهو مرهون فى مكانه بالقهوة ، يتحرك بجسمه الضخم ، كأنه قنطار من القطن ، فكم من مرة نظر إلى الشرفة عبثاً ، وكم من مرة صفق بيديه كالرعد للمعلم شحاته وصبيانه ، صائحاً بها فى لهجة ، يحرص دائماً أن تكون آمرة ناهية كلهجة المأمور !.. ولم يختص صاحب القهوة وغلمانه فقط بهذا الأمر والنهى ، بل إنه لم يترك مساح أحذية يمر بالشارع منذ ثلاث ساعات دون أن يناديه فى سلطة صائحاً :

– يا ولد . . تعال نفض الجزمة !..

ويمد له قدمه قائلاً :

– نفض كويس !.. انت مش عارف أنا مين ؟!

ولم يدع بائع جرائد يقع عليه نظره ، دون أن يقول :

– اسمع يا ولد !.. معاك بورص ؟.. والا هات أهرام ، علشان أقرأ أخبار الترقيات والتنقلات !..

ولا يرى بائعًا متجولاً حتى يستوقفه :

– تعال يا جدع انت وريني حمالات شغل ألمانيا . . لكن لا . . لا . . لا !.. دا شغل نصب . . أنا لا ألبس إلا من عند «سمعان» !.. روح يا جدع !..

والغرض أن يتكلم ويرفع صوته مدويًا ، وينظر بين الفترة والفترة إلى الشرفة ! !..

ولكن مع الأسف ، كل هذه الأساليب ما كانت لتسترعى انتباه أحد ، اللهم سوى زبون كان جالسًا خلف «سليم أفندى» تمامًا ، ولعله جاء دون أن يشعر به . .

ويظهر أن هذا الزبون ما كانت تفوته حركة من حركات «سليم» ، بل إنه – على ما يبدو من اهتمامه وابتسامه المكتوم – كان يسر ويلتذ ويضحك فى نفسه لما يرى ، كأنما هو يشاهد قصة مسلية ، لم يكن هذا الزبون الشاهد سوى «مصطفى بك» ، الجار القاطن بالدور الأسفل لدور «سليم» وشركائه !.. ومع ذلك لو أن «سليم» أخطأ النظر مرة واحدة ، وسدد عينيه إلى المنزل الآخر الملاصق لمنزل الدكتور – إلى المنزل رقم ٣٥ : أى منزل «الشعب» – للمح فى إحدى نوافذه شبح امرأة ، تلقى نظراتها القانطة هى الأخرى نحو القهوة منذ عشرين دقيقة ، ولاستطاع كذلك أن يسمع صوت الجلبة والضوضاء التى ما فتئت تحدثها تلك المرأة فى نافذتها ، بحجة وضع القلل الفخار ، ذات الأغطية النحاسية !..

لم ير «سليم» شيئًا من هذا !.. ولعل «مصطفى بك» لم يلمح هو الآخر شيئًا . فإن اشتغاله بمشاهدة «سليم» وحركاته وأحواله ، وحرصه على تلك المشاهدة

والملاحظة ، منعه من النظر إلى النافذة المذكورة وما يجرى فيها !..

اشتد الحر ووهج الشمس مما اضطر «سليم» إلى لبس طربوشه ، وألقى نظرة أخيرة على الشرفة ، ثم أخرج ساعته وطالعها ، فإذا هي لم تتجاوز الحادية عشرة . وأفراد «الشعب» لا يعودون لتناول الغداء عادة قبل الواحدة بعد الظهر ، فماذا يفعل بالوقت !.. أيظل جالساً أم ينصرف !.. وإذا انصرف فإلى أين ؟.. تردد وتحير !..

ومر بخاطره كالبرق خيال «قهوة الجندى» يوم أن كانت محله المختار ، وتذكر تلك الفاتنات الإفرنجيات اللاتى كن يترددن على الطابق الأعلى ، وكيف أنه كان — على حد زعمه وتصوره — محبوباً بين هاته الظباء النافرة ، يتهافتن عليه وينظرن بإعجاب إلى شواربه المفتولة «الزنهار» ، ولكن ، وا أسفاه !.. لعن الله القلب المصاب الذى حمله على المجيء إلى «قهوة شحاته» الحقيرة ، يمكث فيها طول النهار ، ينظر بعيون مرتفعة إلى السماء ، كأنه عابد وثنى لشرفة لا روح فيها !..

تثاءب مرة أخرى ، ثم مد يده فى حركة متراخية ، وتناول جريدة على الطاولة ، وحاول القراءة ، غير أن إحدى عينيه كانت دائماً خارج الصحيفة . تنظر فى كل جهة ، وتبدو فى محجرها قلقة ، كبلية فى فنجان ، وتستقر أخيراً على الشرفة المعهودة !..

مرت لحظة وهو على تلك الحال ، وأخذ ينظر أمامه فى انتباه ، ذلك أنه رأى «مبروك» الخادم يخرج من المنزل ، حاملاً تحت إبطه «بقجة» صغيرة ، ولكن ما استرعى انتباهه واهتمامه أن «مبروك» يلبس قفطان الطلعة ، ثوبه النظيف الوحيد الذى يدخره لأيام الأعياد والمواسم والموالد ، ثم شيء آخر أغرب وأهم : أن «مبروك» يتوجه بكل هذا إلى منزل «الدكتور حلمى» !..

والواقع أن «مبروك» بعد أن ظهر بالباب ، وألقى على الشارع نظرة شاملة ،

أدار وجهه وخطا بضع خطوات نحو المنزل المجاور المحبوب ، وهو يتمتم مغنيًا :
– «وانا مالى . . ما هى إللى قالت لى» .
عندئذ نهض «سليم» نصف نهوض ، وصاح :
– يا مبروك !!..
فالتفت إليه الخادم وابتسم ، ولكنه لم يقف ولم يلفظ كلمة ، بل استمر يغنى :
– «روح اسكر ، وتعال ع البهلى !..»
فقام «سليم» على قدميه . وجعل يصيح ، ويشير إشارات قوية :
– هس !.. اسمع أما أقول لك يا «مبروك» !.. اسمع أما أقول لك . . كلمة واحدة وروح ! . . .
فلم يرد عليه «مبروك» بل وقف ونظر إليه وهو يغنى ، ثم أدار له ظهره ومضى ، وصار يمشى كأنه يرقص ، حتى بلغ باب منزل «الدكتور» ، فوقف على عتبته والتفت إلى «سليم» ، وغمز له بطرف عينه ولعب حاجبه ، ثم دخل توًّا .
فزمجر «سليم» ، ودمدم بين أسنانه :
– أما حيوان صحيح !..
ولم يفت «مصطفى بك» الجالس خلف «سليم» شىء من كل ذلك ، فابتسم ، ومضت عشر دقائق ، وإذا امرأة ملتفة فى إزار أسود ، قد ظهرت على عتبة المنزل رقم ٣٥ : أى منزل «سليم» ، ووقفت هذه المرأة لحظة ساكنة جامدة ، تنظر إلى القهوة نظرات مسددة طويلة ، من عينين تبرقان على جانبى قصبة البرقع النحاسية ، ثم فى حركة فجائية تدل على السأم والغضب ، أدارت ظهرها للقهوة ، ومشت فى شارع «سلامة» متجهة إلى ميدان السيدة زينب !..
ما كاد يراها «سليم» حتى نهض ناسيًا جرائده وعصاه فوق الطاولة والكراسى ، وأسرع فى أثرها فلحق بها بعد ثلاث خطوات من خطاه الواسعة ، وهى تسير أمامه

بجسمها المهتز المترنح ، فى تؤدة وتمهل ، كأنها المحمل .

فتل «سليم» شاربيه بسرعة ، وتقدم مقتربًا منها حتى حازاها فتنحنح وقال هامسًا :

– يا سلام على كده !.. يا قشطة بلدى !.. خدامك يا هانم .. عربية والا أوتومبيل ؟..

فعرفت صوته فى الحال ، فوقفت ، والتفتت إليه ، وقالت فى شىء من الحزن وخيبة الأمل :

– هو انت بسلامتك ؟!..

– «زنوبة» ؟!..

فابتسمت تحت البرقع فى كآبة . . وبغير أن تعبأ بانتظار جوابه أخذت تختلس نظرات قلقة ، إلى قهوة شحاته خلفها ، كأنما تبحث عن شىء عن شخص !..

وأحس «سليم» الحيرة لهذا الموقف ، فقال مرتبكًا وهو يحاول إخفاء ذلك بالضحك :

– ها . . ها . . الله يجازيك !.. أنا كنت فاكر . . نهايته بقا . . إنت رايحة فين ؟..

فقالت «زنوبة» وهى شاردة الفكر ، غائبة الذهن :

– أنا . . . !؟

وكأنما تذكر «سليم» عندئذ سؤالاً هامًّا فأسرع يقول :

– على فكرة . . الولد «مبروك» دخل دلوقت بيت «الدكتور» !.. وانتظر منها إجابة أو تفسيرًا . ولكنها ظلت صامتة ، ثم قالت أخيرًا وهى ساهمة ، وعيناها تفتشان بين مقاعد القهوة فى آخر الشارع :

– مين ؟..

فنظر إليها مليًا :

– مين ازاى ؟.. بقول لك «مبروك» !..

فعادت إلى نفسها ، والتفتت إليه وقالت :

– مبروك ؟.. ماله ؟.. ما هو راح فى مشوار

– مشوار ... !؟

– آه . . راح يرجع فستان «سنية حلمى» ، اللى كنت قاعدة أفصل عليه !..

فاقتنع «سليم» وسكت قليلاً ، ثم عاد يقول بصوت غريب :

– ومشوار زى ده خطوتين اثنين ، يلبس له الحيوان ده قفطان التشريفة بتاعه ؟!..

فأجابت «زنوبة» بعدم اكتراث :

– هو دايماً كده نهار ما يروح هناك !..

فحملق فيها «سليم» :

– عجيبة . . بقا هو دايماً كدة نهار ما يروح هناك . . ! ؟

فقالت «زنوبة» وهى لاهية :

– له حق . . ما يحبش يروح للناس وسخ !..

فدمدم «سليم» فى غير تصديق :

– صحيح . . فى محله . . نهايته . . إنت رايحه فين ؟..

فترددت «زنوبة» ، ونظرت إليه ، وارتبكت قليلاً ، ثم قالت :

– أنا ؟.. أنا عايزه أروح عند . . «زهرة» الخياطة . .

فسألها «سليم» :

– هنا فى البغالة ؟!..

فأجابت بسرعة :

— آه . . .

فأتى «سليم» بحركة لينصرف ، وقال وهو يبتعد عنها :

— طيب بقا . . أما ارجع أنا . . وابقى سلمى لى على «زهرة» إن كانت حلوة وتفصيلها حلو !..

ثم استدار ، ومشى عائدًا إلى مكانه بالقهوة .

لبثت «زنوبة» لحظة جامدة ، وكأنها مترددة ، وكأن نفسها فريسة لشىء خفى ، وجعلت تفكر كما يتاح لمثلها ولمن له عقليتها أن يفكر . ولم تدر ماذا تصنع . فألقت نظرة أخرى على القهوة ، ثم أرجعت بصرها خائبة الأمل ، وسارت ببطء متجهة إلى ميدان السيدة زينب ، وما أن وصلت إلى الجامع ، حتى وقفت وأرسلت عينيها من خلال قضبان نافذة الضريح ، وحدقت فى مقام بنت بنت رسول الله ذى النقوش الفخمة ، ثم طفقت ترتل فى سرها وفى حزن ، سورة الفاتحة للسيدة الطاهرة . . وميدان «السيدة زينب» محطة رئيسية لمركبات «أمنيبوس سوارس» والمار به لا يلبث أن يخترق أذنيه من حين لآخر صوت العامل أو السائق يصيح :

— يلله «الموسكى» !.. «السيدة نفيسة» . . «الموسكى» . . «موسكى» . . «موسكى» !..

وكانت «زنوبة» أول من نبهه هذا الصوت ، ووجهت كلمة «الموسكى» فكرها إلى شىء فى رأسها ، فترددت لحظة ، ثم فجأة استقر عزمها فمشت بقوة إلى مركز «الأومنيبوس» ، وصعدت مسرعة إلى أول عربة متهيئة للسير .

مرت نصف ساعة و «سوارس» تخرج وتدخل فى شوارع وحارات عتيقة ، مخترقة الأحياء القديمة لمدينة القاهرة ، حتى وصلت أخيرًا إلى الموسكى ، فنزل من

الركاب من نزل واشرأبت رقاب الباقين فى العربة إلى الخارج ، ينظرون على جانبى الطريق إلى المتاجر والدكاكين التى لا عدد لها ، وقد عرضت بضائعها التى تبهر الأنظار من أقمشة من الحرير والقطيفة ، مزركشة بالقصب اللامع و «الترتر» البراق ، ومن مصوغات ذهبية حقيقية وقشر سمكة ، ومن أحذية وشباشب «بكعب» و «زحافى» على آخر طراز . ومن خردوات ودنتلات وبياضات لزوم البيت ، وأوان نحاسية وأخرى من الصينى ، وملاعق ومغارف خشبية ومعدنية ، وبالاختصار كل شىء موجود فى هذه السوق المشهورة .

وكان الزحام شديداً كالمعتاد و «سوارس» تلقى صعوبة فى شق طريقها بين أمواج الناس المجتمعين كالنمل ، فى شارع «الموسكى» الضيق ، يعلو صياحهم ، وتشتد حركتهم وضجيجهم ، كلهم تجار وباعة ومشترون ومتفرجون ، فالتجار والباعة يصيحون منادين على بضاعتهم متنازعين الزبائن ، بخالب أقوالهم ، ورخص أثمانهم ، وحلفهم وقسمهم بالشرف والإيمان على جودة الصنف وعلى أنها فرصة حقيقية و «أوكازيون» على ذمة «الخواجة» !..

والمشترون – نساءً ورجالاً – يشاهدون ويجادلون ويمارسون ، متناولين الأقمشة بين أيديهم يفركونها ويفحصون متانتها فى عنف ، ثم يساومون ويناقشون ، فتعلو الأصوات ، ويكثر القسم ، ويشتد الشد والجذب ، ويسيل العرق على الجباه والوجوه ، ويضاف على هذا الهرج والمرج صوت صناجات بائع العرقسوس يزاحم الناس بقدرته الحمراء على بطنه ، وإبريقه النحاسى فى يده ، ولوح الثلج المركب فوق القدرة لا يبرد شيئاً ولا يصل إلى الشراب وإنما وظيفته مجرد الإعلان : «حاسب على أسنانك !.. أنا بياع الشربات . ماليش دعوى بسنانك !..» ثم يدق دقة بصنوجه أو يملأ كوباً لزبون ، ثم يصيح فى لهجة أخرى : «الصبر جميل !.. فقر بلا دين هو الغنى الكامل !.. سنانك حاسب !..» .

ظل ركاب «سوارس» يشاهدون هذا كله من نوافذ المركبة ، إلا «زنوبة» فإنها وحدها لبثت جامدة ساكنة ، لا تعبأ فى هذا اليوم بالموسكى وما فيه ، ولم تتحرك ولم تصح من تفكيرها وما يشغل بالها إلا عندما حان محل نزولها !.. وكان عند سيدنا الحسين ، حيث وقفت «الأمنيبوس» ، فنزلت «زنوبة» وكأنما كانت على علم تام بالجهة التى تقصدها ، فإنها ماكادت تطأ الأرض حتى جعلت تسير فى هذا الحى من شارع إلى آخر ، ومن حارة إلى حارة ، لا تلوى على شيء ، ولا تضيع ثانية واحدة !..

فى قلب هذا الحى .. عطفة سد صغيرة مظلمة ، ولا يمكن لغريب عن الناحية أن يهتدى إليها بمجرد المصادفة . إلى هذه العطفة كانت زنوبة تسير .. وبلغتها بعد مسير ربع ساعة ، ووقفت بباب منزل هو الأخير من الجهة المسدودة !..

ترددت «زنوبة» قليلاً ثم طرقت الباب برفق ، ومرت لحظة ثم فتح الباب ، وظهرت خلفه امرأة عجوز ، وجعلت تنظر إلى «زنوبة» فى تقطيب نظرة المتسائل ، فقالت لها «زنوبة» فى شيء من الخجل :

– جايه للشيخ «سمحان» !..

فأفسحت لها العجوز طريقًا ، وأجابتها فى خشونة ..

– أدخلى من هنا !..

دخلت «زنوبة» وأغلقت العجوز الباب وراءها ، ثم قادتها إلى حجرة واسعة قليلة الأثاث وأشارت إلى شلتة على الأرض خالية بجوار امرأة ترضع طفلها ، ثم قالت لزنوبة :

– اقعدى استريحى لمّا ييجى دورك .

وانصرفت من باب فى صدر المكان .

جلست «زنوبة» على الشلتة وأخذت تجيل النظر فيما حولها ، فرأت نسوة جالسات على الأرض مثلها ينتظرن أيضًا نوبتهن . وكن كلهن مجتمعات ، ووجوههن إلى باب الصدر ، وقد لبثن صامتات يحدقن بعيونهن فى ذلك الباب . كما لو أنه باب الله !.. وكان يرتسم على ملامح هاته النسوة معنى واحد ، حتى ليخيل للرائى أن فكرة واحدة تجول فى رءوسهن كلهن ، وتوحدهن جميعًا كأنهن فى صلاة الجمعة حيث تنفصل النفوس فى لحظة من أجسامها المختلفة ، وتنسى كل روح حياتها الخاصة ، لتجتمع كلها وتذوب جميعها وتنصب فى شىء واحد : «المحراب» ونسيت «زنوبة» نفسها لحظة تحت تأثير ذلك الشعور الذى كان يخضع له باقى النساء ، ولبثت جامدة صامتة وقتًا ، تنظر مثلهن إلى باب الصدر !..

وأخيرًا التفتت فى هدوء ولطف إلى جارتها ، المرأة ذات الطفل ، وهمست فى أذنها سائلة :

– إنت جاية للشيخ يا ادلعدى !..

فنظرت إليها المرأة وأجابت :

– أيوه يا ختى !..

ثم قدمت لطفلها ثديًا كضرع البقرة ، وأضافت وهى تشير إليه برأسها :

– علشان الولد بعيد عنك !..

فاقتربت «زنوبة» بشلتتها من المرأة ، ثم مالت نحو الطفل فى رفق وقالت :

– اسم الله عليه . . ماله ؟..

فرفعت المرأة غطاء أزرق ، كان يغطى وجه ابنها الصغير ، ثم أجابت :

– عينيه !.. ربنا ما يوريك . . شوفى !..

ألقت «زنوبة» نظرة على عينى الطفل التى كاد يأكلها الرمد ، قالت :

– مش رحت به للحكيم ؟..

فرفعت المرأة رأسها ، والتفتت إلى «زنوبة» التفاتة المحتج ، وقالت بصوت المعرفة والثقة :

– حكيم ؟!.. هم ياختى الحكما بيعرفوا حاجة ؟!.. دا أنا ماخليت شىء إلا جربته .. ياما وصفوا لنا ياختى !.. ربنا هو العالم .. فيه بقا أكتر ولا أقوى من العسل الأسود ، وكحل البنت ، والششم المغربى ، والدود العلق .. لحد – اسم الله على مقامك – لبخة سبلة الحمار السخنة .. وكل ده لا نفع ولا شفع .. تقولى إيه ..

فسكتت «زنوبة» لحظة ، ثم سألتها فى بساطة :

– والشيخ «سمحان» يعرف فى العنين ؟..

فمصمصت المرأة بفمها أسفًا لجهل «زنوبة» ، وقالت وهى تهز رأسها المغطاة بالملاءة السوداء :

– يعرف ؟.. بتسألى يعرف والا ما يعرفش ؟!.. دانت باين عليك ياختى ماسمعتيش به .. ياندامة !.. بقا اللى دلك على «الشيخ سمحان الأسيوطى» ما قال لكيش على كراماته ؟!..

فقالت «زنوبة» فى أدب :

– قالوا لى كتير .. لكن أنا لسه ما جربتش !..

فقاطعتها المرأة ، واندفعت تقول :

– لا يا أختى دا مجرب .. فيه أكتر منى أنا .. قبل ما أحبل فى الولد ده ، كنت بعيد عنك ما باحبلش ، وياما عملت علشان الحبل .. يادهوتى على اللى جرى لى .. الراجل جوزى نفسه فى الخلف ، ويصبح ويبات يقول لى : ياولية يا تحبلى يا أروح اتجوز عليك ، وأجيب لك ضرة ، قولى لى بقا يا أختى أعمل إيه ؟.. الرب هو العالم ، لا خليت طب ولا دوا ، ولا سحر ولا عمل .. كله

وحياتك ما فاد وعاد !.. ولا يوم من أيام جارتى «أم حسنين» إلهى يمسيها بالخير ، قالت لى قومى ياختى روحى لواحد اسمه الشيخ «سمحان» ورا «سيدنا الحسين» ، الناس بتحكى لى عنه وتقول . . والله وحياتك ماكدبت خبر . . تعرفى مسافة ماكتب لى الحجاب ولبسته ، وفات شهر والشهر اللى هل ، حسيت ببطنى رقعت بالزغروط . .

فسألتها «زنوبة» تطلب التأكيد بلهجة استغراب ساذجة :

– جالك الحبل ؟!..

فأجابت المرأة على الفور :

– أمال يا اختى !.. الحبل عقبال أملتك !.. بعد الحجاب بشهر !.. عايزة إيه بقا أكثر من ده ..!

وهنا فتح فجأة باب الصدر ، وظهرت بالعتبة المرأة العجوز ، وأشارت إلى المرأة ذات الطفل قائلة بصوتها الجاف :

– يلله قومى . . دورك إنت وابنك .

فانحنت المرأة على طفلها ونظرت إليه ، ثم التفتت إلى «زنوبة» وقالت :

– يا أختى الولد نعسان . . طول ليلة امبارح ياكبدى ما داق النوم . . إن كنت مستعجلة ياختى قومى إنت بدالى !

وأخذت «زنوبة» فى اهتمام تتبعها بعيون تنم عن صبر نافد ، وقد مدت عنقها ووجهت أذنيها هى الأخرى علها تسترق بضع كلمات !..

فنهضت «زنوبة» بسرعة ، وشكرت المرأة ودعت لها الله والنبى و «سيدنا الحسين» ، كى يأخذوا بناصرها ويمنوا بالشفاء على ولدها ، ثم أسرعت إلى الباب ، وتبعت العجوز . .

ما اجتازت «زنوبة» عتبة باب الصدر ، حتى وجدت نفسها فى حجرة

الشيخ ، وهى حجرة مربعة الشكل ، ضئيلة النور ، ليس بها من نوافذ إلا طاقة مشبكة بالحديد قرب السقف ، ولا من أثاث إلا بضع «شلت» على الأرض ، حول خوان صغير ، فوق سجادة عجمية عتيقة .

وفى وسط تلك الحجرة يقوم ضريح «الشيخ سمحان» ولم يكن ضريحاً بالمعنى المعروف ، وإنما شىء كالقفص محجوب عن الأنظار بغطاء أسود كثيف ، وعلى سطحه صف من شمعدان نحاسى قديم ، وله باب صغير كالكوة ذو قضبان فى لون الذهب !..

عند ذلك الباب الذهبى للضريح أو القفص ، كانت تجلس امرأة فى متوسط العمر ، سمينة ، ولكن فى وجهها بعض ملاحة ، هذه كما يقولون امرأة الشيخ ، فهى وحدها التى تتصل به بواسطة هذا الباب الذهبى الصغير ، وهى التى تنقل كلامه الخفى إلى الزوار السائلين . . ولكن الشيخ نفسه ، لم يره أحد قط ، كيف ولماذا هو محبوس فى هذا القفص أو الضريح ؟.. لا أحد يعلم . . ولعل أحداً ما تساءل على ذلك . . كل ما يعرفه الناس أن الشيخ «سمحان الأسيوطى» ذو قوة خفية وأسرار حقيقية ، وأنه على اتصال دائم مع «بسم الله الرحمن الرحيم» أهل تحت .

وقفت «زنوبة» جامدة تنظر إلى الضريح إلى أن أشارت لها «امرأة الشيخ» إشارة صامتة ، تدعوها إلى الاقتراب والجلوس على إحدى الشلت المجاورة لها ، فجلست «زنوبة» حيث أشير لها ، وعندئذ نظرت المرأة إليها فى تحديق ، ثم سألتها بصوت متزن خافت :

– شاورت نفسك ؟..

فسكتت «زنوبة» لحظة ، ثم أجابت في تردد :

– أيوه – لكن بس . .

فقطبت المرأة جبينها الذى تكاد تخفيه «قطة» المنديل الكحلى ثم قالت :

– لكن بس إيه ؟؟..

فأجابت «زنوبة» فى خجل :

– جنيه !.. غالى !..

فرسمت المرأة على شفتيها ابتسامة احتقار ، وقالت :

– غالى ؟!.. جنيه واحد غالى !.. علشان اللى فى بالك تنوليه ؟.. أمال لوكنت قلت لك خمسة جنيه زى الست اللى لسه خارجة قبلك !..

فقالت «زنوبة» بصوت خافت :

– والنبى لو كنت غنية ماكنت أتأخر ؟..

فقالت امرأة الشيخ فى رفق :

– صلى على النبى يا أختى . . إنت فاكره الفلوس دى أنا طالباها لنفسى ؟.. فاكره دى حاجة رايحة تدخل جيوبنا . . ! أبداً وحياة راسك . . احنا مش محتاجين . . بعد الشر . . يا سلام !.. الجنيه بتاعك يا اختى رايحين نشترى لك به اسم الله عليك ، خروف أبيض من غير إشارة . . وندبحه على اسمك هنا على الباب ده ، وندهن العتبة بدمه . . على الله ببركة الأسياد اللى سمعينا ينفتح لك باب السعد والهنا !..

فدق قلب «زنوبة» فجأة للكلمتين الأخيرتين ، وخفضت نظرها لحظة فى حياء ، ثم عاد إليها الهدوء والسكينة ، فأخرجت منديلها من صدرها ، وفكت عقدة فى طرفه وتناولت جنيهاً من بين نقود أخرى بالمنديل ، ووضعته على الخوان الصغير بيد مرتجفة وهى تقول :

– بس خروف ؟. مفيش حجاب ولا حاجة ؟؟..

فأجابت امرأة الشيخ وهى ترمق الجنيه على الخوان بطرف عينها :

– أمال يا اختى أمال . . حجاب وبخور وتبييت أثر . . أنا عارفة بخورك ما تخافيش : فسوخ وشبه وجنزارة وعنزروت وفرفارة ورمش عين الجان !.. لازم لك حجاب تلبسيه دايماً ولا تقلعيه أبداً حاكم انت اسم الله سلطانى دقتك خفيفة . . اصبرى كمان لما أسأل لك الشيخ . .

وقربت فمها من الكوة أو الباب الذهبى ، ونادت :

– يا «شيخ سمحان» !..

وعندئذ سمع صوت ضعيف ، كأنه جثة مقبورة فى يوم الحشر ، ينبعث خافتاً من أعماق الضريح المظلمة ، فالتفتت المرأة إلى «زنوبة» بسرعة وسألتها :

– قولى لى قوام اسمك واسم أبوك وجدك ؟..

فردت زنوبة على عجل :

– اسمى «زنوبة بنت رجب بن حمودة» !..

فعادت المرأة إلى باب الضريح ، وصاحت :

– يا «شيخ سمحان» !.. اسمها «زنوبة بنت رجب بن حمودة» . .

وساد سكون هائل عميق دام لحظةً ، ثم فجأةً . . عاد ذلك الصوت الضعيف البعيد غير الجلىّ ، وألصقت المرأة أذنها على الباب الذهبى ، وجعلت تنصت بانتباه .

ولم تلبث المرأة أن فرغت وتركت باب الضريح ، وأقبلت على «زنوبة» تفضى إليها بالنتيجة !..

– اسمعى !.. الشيخ بيقول عايز أتَر من شعره !.. بس على شرط يكون من صحن الرأس عند مفرق الشعر !..

فدمدمت «زنوبة» بصوت خافت فى خجل واضطراب :

– شعر مين ؟!..

فنظرت إليها المرأة فى خبث وقالت :

– شعر مين ؟!.. شعر اللى فى بالك !..

فدمدمت «زنوبة» مردّدة وكأنما تقول لنفسها :

– أتر من شعره ؟!..

فأضافت امرأة الشيخ مؤكدة :

– من صحن الرأس عند مفرق الشعر . . إياك تنسى . . إن كنت شاطرة . قولى للمزيّن اللى بيحلق له واغمزيه يجيب لك طلبك . اسمعى كمان ياختى . . الشيخ بيقول لك كمان «قلب هدهد» يتيم !..

فسألت زنوبة مستفسرةً بصوت ساذج :

– قلب هدهد ؟..

فقالت المرأة مؤكّدة :

– يتيم . . قلب هدهد يتيم . . إوعى تنسى . .

فسألتها «زنوبة» :

– وبس خلاص ؟؟..

فأجابتها امرأة الشيخ :

– هاتى دول الأوّل . . الحجاب المعمول من دول عمره ما يخيب . الشيخ قال من تحت ! . وهو أعلم بالسر والكرامة ، كلّ من كان ، راجل والاّ حرمة ، لبس دى الحجاب ، يصبح يلقى اللى فى باله تحت رجليه !.. فاقتنعت «زنوبة» . وتوردّ وجهها !..

(عودة الروح ١٩٣٣)

الطفيلى والبخيل

جاء العصر و «أشعب» يتسكع فى الأسواق إلى أن انتهى به المطاف أمام بستان من بساتين «الكندى» ، فوقف وأرسل بصره ، فوجد صاحبه جالساً ، تحت شجرة على ماء جار وسط خضرة ، وقد بسط بين يديه منديلاً فيه لحم «سكباج» بارد وقطع جبن ، وزيتونات ، وصرّة فيها ملح ، وأخرى فيها أربع بيضات ، فاقترب منه ومرّ به مسلماً عليه ، فردّ «الكندى» السلام قائلاً :

هلمّ عافاك الله !..

وإذا «أشعب» أسرع من خطف البرق فى صحن السماء ، قد انثنى راجعاً يريد أن يعدّى جدول الماء ، فصاح به «الكندى» وهو يأكل :

مكانك ، فإن العجلة من عمل الشيطان !..

فوقف «أشعب» مأخوذاً .. فسأله «الكندى» :

تريد ماذا ؟..

فأجاب «أشعب» :

أتريد أن أتغدى !..

فحملق فيه «الكندى» وقال :

ولم ذلك ؟.. وكيف طمعت فى هذا ؟.. ومن أباح لك مالى ؟..

فقال «أشعب» :

أو لست قد دعوتنى ؟..

فأجاب «الكندى» :

ويلك !.. لو ظننت أنك هكذا أحمق ما رددت عليك السلام . . ماذا كان بيننا غير سلام ، وردّ سلام ، أى كلام بكلام ، ولكنك تريد أن يكون كلام بفعال ، وقول بأكل ، فهذا ليس من الإنصاف .

وازدرد الرجل بيضةً مما بين يديه ، وجعل «أشعب» ينظر إليه لحظةً ، ثم قال له :

لقد رأيتك تأكل وحدك !..

فبلع «الكندى» ريقه ، ثم قال :

ليس علىّ فى هذا الموضع مسألة ، إنما المسألة على من أكل مع الجماعة ؛ لأن ذلك هو التكلّف ، وأكلى وحدى هو الأصل ، وأكلى مع غيرى زيادة فى الأصل ، وإذا كانت الوحدة خيرًا من جليس السوء ، فإن جليس السوء خير من أكيل السوء ؛ لأن كل أكيل جليس ، وليس كل جليس أكيلاً !..

فقال «أشعب» متخابثًا :

إنما أردت أن أؤاكلك ، لأسخيك ، وأنفى عنك اسم البخل !..؟

فأجاب «الكندى» وهو يلقى فى حلقه زيتونة :

لا أعدمنى الله هذا الاسم ، فإنه لا يقال : فلان بخيل إلاّ وهو ذو مال ، فسلّم إلى المال ، وادعنى بأى اسم شئت !..

فقال «أشعب» :

ولا يقال أيضًا : فلان سخىّ إلاّ وهو ذو مال ، فقد جمع هذا الاسم الحمد والمال ، أما اسم البخل فقد جمع المال والذم ، فأنت قد اخترت أخسّهما وأوضعهما .

فقال «الكندى» :

بينهما فرق !.

فقال «أشعب» :

ما هو ؟..

فأجاب «الكندى» :

فى قولهم بخيل تثبيت لإقامة المال فى ملكه . فالبخل اسم فيه ذمّ ولكن فيه حفظًا ، والسخاء اسم فيه حمد ولكن فيه تضييعًا ، والمال حقيقة ومنفعة وحيازته قوّة ، أمّا الحمد فهو ريح وسخرية والاستماع له ضعف !.. وماذا ينفع الحمد إذا جاع البطن ، وعرى الجلد ، وضاع العيال ، وشمت الحساد ؟!..

وظلّ يأكل ، و «أشعب» ينظر إليه ، حانقًا فى دخيلة نفسه على هذا اللؤم ، الذى لا ينفع فيه حيلة . غير أنه تلطّف له ، ودنا منه قائلاً :

وما عليك لو جلست إليك ساعةً أغنيك حتى تطرب ، وأضحكك حتى يزول عنك هذا القطوب ؟..

فصاح «الكندى» :

لا أريد أن أطرب الساعة ، ولا أن أضحك !..

— وما يمنعك من ذلك ؟..

– يمنعني منه أن الإنسان أقرب ما يكون من البذل والعطاء إذا طرب وضحك !..

فأسقط في يد «أشعب» ، ولم يدر أيّ مدخل إلى هذا الرجل ، وهو كلما فتح له بابًا أغلقه . ولم يقنط «أشعب» مع ذلك ، وخطر له خاطر أعجبه ، فأسرع يقول لصاحبه :

لقد ظفرت لك بساكن جديد ، رضي أن ينزل دارك الخالية ، وقبل دفع الأجر ، وقضاء الحوائج ، والوفاء بالشرط . .

فأبرقت أسارير الرجل ، ووضع اللقمة من يده ، وقال :

وأين رأيت أن أدعوه . . متى ؟..

– الليلة إلى عشائك !..

– عشائي ؟!..

وعاد إلى قطوبه ، فأراد «أشعب» أن يهوّن عليه الخطب ، فقال له :

لا تتكلّف شيئًا لهذا الضيف ، إنه يرضى بما حضر !

فأسرع «الكندي» يقول :

ليس يحضر شيء ، وقولك «بما حضر» معناه أنه لابدّ من أن يقع على شيء . .

فقال «أشعب» :

قطعة مالح . .

– قطعة مالح أليست هي شيئًا ؟..

– نكتفي بالشرب إذن على الريق . . .

– لو كان عندنا نبيذ كنا في عرس . . .

– أنا أحضر النبيذ !..

فقال «الكندي» للفوز :

إذا صرت إلى إحضار النبيذ ، فأحضر أيضًا ما يصلح للنبيذ . .

فقال «أشعب» :

ليس يمنعني والله من ذلك ، ومن إحضار النقل والريحان إلاّ أن أحسب أنا صاحب الدعوة ، وليس يجوز ذلك ، إلاّ أن يكون لك فيها أثر . .

ففكّر «الكندى» لحظةً ، ثم صاح ، كمن وجد الفرح :

لقد انفتح لى باب لكم فيه صلاح ، وليس علىّ فيه فساد . .

والتفت إلى نخلة عالية ملساء ، كأنها ثعبان ، قائمة فى طرف من أطراف البستان وقال :

فى هذه النخلة زوج يمام ولهما فرخان مدركان ، وإن نحن وجدنا إنسانًا يصعدها ، ولم يطيرا ، فهما قد صارا ناهضين ، جعلنا الواحد «طباهجة» والآخر «كردجا» فكان نعم العشاء ، فهل لك يا «أشعب» فى صعود هذه النخلة !..

فنظر «أشعب» إلى النخلة وقد كاد رأسها يمس السحاب ، وصاح :

هذه لا تصعد ولا يرتقى عليها إلاّ إذا كان اليوم آخر عمرى ، وأردت من ذلك دقّ عنقى ، اللهم أغننى عنك ، وعن طعامك يا شيخ !..

وأراد أن ينصرف يائسًا ، ولكنه فكّر فى أمر عشائه ، وليس فى المدينة الليلة وليمة ولا عرس ، ينسلّ إليه ، فعاد ينظر إلى النخلة ، فرأى مرّة أخرى أن علوّها الشاهق يملأ النفس رعبًا ، وأدرك أنّ صعودها لا يقدم عليه إلاّ من طلب الموت . فأخبر «الكندى» أن يعفيه ، وأن يطلب فى الجيران إنسانًا يصعدها ، فسألوا الجيران فلم يقبل أحد أن يفعل ذلك ، ودلّهم بعض الناس - آخر الأمر - على أكّار تلك حرفته ، فما زال الرسول يطلبه حتّى وقع عليه فلما جاء ونظر إلى النخلة تردّد هو أيضًا ، فما زالوا به يشجعونه ويغرونه حتّى استخار الله وارتقى النخلة . فلما صار فى أعلاها طار أحد الفرخين ، فأنزل الآخر وسلمه إلى «الكندى» .

ووقف يتصبّب عرقًا فى انتظار الأجر ، فأخرج «الكندى» «فلسًا» ، وضعه فى يد الأكار ، فنظر فيه مليًا ، ثم أراه للحاضرين من الجيران والمشاهدين ، فقالوا جميعًا :

« فلسًا» بعد هذا الجهد كله ، وهو غنىّ !.. لوكان أعطى درهما على الأقل ، إنه ذو مال !..»

فالتفت إليهم «الكندى» صائحًا :

إننى لم أجمع هذا المال بعقولكم فأفرّقه بعقولكم !.. وأشاح بوجهه عنهم والتفت إلى «أشعب» قائلاً :

الآن قد ظفرنا بالعشاء ، فابعث لنا فى طلب صاحبك الساكن الجديد..

فنظر أشعب إليه شزرًا :

فرخ يمام واحد ، هو «الطباهج» و«الكرداج» وهو كل العشاء ؟!..

ففكّر «الكندى» لحظةً ، ثم قال :

انتظر ، لا تبرح !..

وأشار إلى الأكار الواقف يتميز غيظًا ، فترضّاه وأغراه وذهب به ، وغبرا مليًّا ، ثم عادا يحملان أرزًا بقشره ، وليس معهما شيء ممّا خلق الله إلاّ ذلك الأرز فلمّا صار «الكندى» إلى بستانه كلّف الأكّار أن يجشّه فى مجشّة له ، ثم ذراه ، ثم غربله ، ثم جش الواش منه . إلى أن فرغ الأكار من ذلك كله فكلّفه «الكندى» أن يطحنه على ثوره وفى رحاه ، حتّى فرغ من طحنه فكلّفه أن يغلى له الماء وأن يحتطب له وأن يعجنه بالماء الحار ؛ لأنه به أكثر نزلا ، ثم كلّف الأكار أن يخبزه ، ثم طلب إلى «أشعب» وبعض الحاضرين من صبية الجيران أن ينصبوا له فى الجدول الشصوص للسمك . وأن يسكروا «الدرياجة» على صغار السمك كى لا تدخل فى السواقى ، وأن يدخلوا أيديهم فى حجرة الشلالى ، حتّى يصيبوا من

السمك شيئًا كبابًا ، على نار الخبز ، تحت الطابق ، فلا يحتاج من الحطب إلى كثير فمازال «أشعب» منذ ذلك العصر إلى الليل فى كدّ وجوع وانتظار إلى أن أذن الله بالفرج وفرغ من أداء نصيبه من العمل ، وجاء الخبر من بيت «الكندى» أن اليمامة التى كان قد بعث بها لتطبخ طباهجا ، قد نضجت . فصاح «الكندى» صيحة الظفر :

يا «أشعب» ! .. هلموا إلى عشائى وهنيئًا مريئًا لكم طعامى . فأحضر صاحبك إلى دارى تجدوا الخوان قد نصب ، كأنه إيوان كسرى وعرش هرقل !

جرى «أشعب» إلى صديق له من طرازه يدعى «بنان» فقصّ عليه الأمر . وتوسّل إليه أن يأتى معه إلى دار «الكندى» فيظهر له أنه الساكن المنتظر حتى يبرأ «أشعب» من وعده : فإذا انتهى العشاء ، وعاين الصديق الدار كان له أن يتعلّل ويتمنّع ويبدى الرفض ويطلب الفسخ ، ولم يكن عند «بنان» فى تلك الليلة ما يتعشى به هو أيضًا . فما علم أن العشاء مضمون حتى خرج من داره الخالية لوقته مع «أشعب» ! .. وسارا فى الطريق فأوصاه «أشعب» أن يفهم «الكندى» أوّل الأمر أنه قابل الكراء وقضاء الحوائج والوفاء بالشرط . .

فالتفت «بنان» إلى صاحبه قائلاً :

قد فهمت دفع الكراء ، وقضاء الحوائج ، فما معنى الوفاء بالشرط ؟..

فأجاب «أشعب» :

فى شرطه على السكان أن يكون له روث الدابة ، وبعر الشاه ، ونشوار العلوفة ، وألا يخرجوا عظمًا ، ولا يخرجوا كساحة ، وأن يكون له نوى التمر وقشور الرمان . وغرفة من كل طبخة لمن يزعم أنها حبلى فى بيته !..

أقبل الضيفان على دار «الكندى» فألفياه قد أعدّ الخوان ، وجلس فى انتظارهما يتلمظ ، ويقول :

ومن البلية في الموائد أن يرى
قوم جياع في انتظار القادم

فقعد «أشعب» من الفور أمام الطعام ، وأجلس زميله جواره وهو يقول :

سواء علينا أقدموا أم تأخروا
نوافي مع الطباخ ساعة يغرف

وأشار إلى صاحبه «بنان» بعد أن غمزه بكوعه :

لقد انتظرت صاحبي هذا انتظار الآكل للشبع !..

فقال «الكندى» :

انتظرته إذن قليلاً ؟..

فأجاب «بنان» للفور :

نعم ، لقد انتظرنى مقدار ما يأكل إنسان رغيفًا !..

وتناول الخبز . فقال «الكندى» :

لقد انتظرك إذن طويلاً . .

ولم يلتفت الضيفان إلى صاحب الدار ، ولم يجيباه بعد ذلك و «أشعب» و «بنان» إذا تقابلا على خوان لم يكن لأحد معهما حظٌ في الطيبات ، فما جاءت القصعة فيها الثريدة ، كهيئة الصومعة ، مكلّلة بتلك اليمامة المعهودة ، حتّى أخذ «أشعب» الذى يستقبله ، ثم أخذ ما عن يمينه وأخذ ما بين يدى صاحب الدار ، ثم مال على جانبه الأيسر فصنع مثل ذلك ، وعارضه زميله «بنان» وحاكاه . فلما أن نظر «الكندى» إلى الثريدة مكشوفة القناع ، مسلوبة عارية ، والفرخ كله بين يدى «أشعب» وزميله إلاّ قطعة جناح صغيرة بين يديه ، تناولها فوضعها قدّام الضيف الحديد ، واحتسب بها في سبيل الكرامة والبرّ والضيافة ، وهو يتميّز ويقول ، ليخفى غيظه الكظيم :

قالت الحكماء : «عليكم بشرب الماء على الغذاء» ، فلو شرب الناس الماء على الطعام ما أتخموا ، وذلك أن الرجل لا يعرف مقدار ما أكل حتى ينال من الماء . وربما كان شبعان وهو لا يدرى !..

فقال «بنان» :

شبعان !.. والله نحن إنما نسمع بالشبع سماعاً من أفواه الناس !.. ثم مدّ يده إلى الخبز . فغمزه أشعب هامساً :

– تمهّل وتحشّم ، ألاّ يفطن إلينا ويفرّ منا .. أنت لا تعفيه : لأن يطعن طاعن فى الإسلام أهون عليه من أن يطعن فى الرغيف الثانى ؟..

فسحب «بنان» يده ، وهو يهمس فى أذن «أشعب» :

أو يريد أن يكون بين الرغيف والرغيف فترة نبى ؟!

ولحظهما «الكندى» وظنّ أنهما يتسارّان فى أمر الخبز ويستصغران حجمه . فأمسك برغيف ورطله فى يده وقال :

يقولون إن خبزى صغير !.. فمن الزانى ابن الزانية الذى يستطيع أكل رغيفين منه !..

فبهت «بنان» ، وأراد أن يفتح فاه ، وإذا بالباب قد فتح عليهم ، ودخل جار «الكندى» ، قرأ الجميع السلام وهم يأكلون فردّوا عليه ، ولم يعرض «الكندى» عليه الطعام ، فاستحيا «أشعب» من الرجل وهو جاره فى السكن ، فما تمالك أن قال له :

سبحان الله !.. لو دنوت فأصبت معنا مما نأكل !..

فتأدّب الرجل وقال حياءً :

قد والله فعلت !..

فأسرع «الكندى» يقول :

ما بعد القسم بالله شيء !..

فكتف الرجل بذلك كتفًا لا يستطيع معه قبضًا ولا بسطًا ، وتركه فى مكانه لا يريم . ولو مدّ الرجل يده بعد ذلك وأكل لشهد عليه بالكفر . ورأى الرجل دقّة موقفه فتحرّك منصرفًا خجلاً ، فرقّ له «أشعب» وقال له :

أين تريد ؟..

فقال الرجل :

إلى منزلى أتوضّأ . .

فقال له «أشعب» :

ولماذا لا تتوضّأ هاهنا ؟.. فإن الكنيف خال نظيف ، والغلام فارغ نشيط ، وليس من «الكندى» حشمة ، ومنزله منزل إخوانه .

فدخل الرجل فتوضّأ ، «والكندى» ينفخ من الغيظ ، ولحظه «أشعب» فقال له :

هوّن عليك ، إنما كل بغيتى أن أسخيك ، وأنفى عنك التبخيل ، وسوء الظن !..

فقال «الكندىّ» :

فهمنا أن تدعو الناس إلى غذائى لتسخينى ، ولكن لا أفهم أن تدعوهم ليخرءوا عندى !..

وعاد الرجل فجلس عن كثب وأخرج من جيبه رقعة قدمها إلى «الكندى» قائلاً :

جاءتنى رقعتك اليوم ، وفيها أنك تزيد على أجر الدار خمستين ؛ لأن ابن عمى ومعه ابن له قد نزلا علىّ ضيفين !..

فأجاب «الكندى» على الفور :

نعم ، إذا كان مقام هذين القادمين ليلة أو ليلتين احتملنا ذلك . وإن كان إطماع السكان فى الليلة الواحدة يجرّ علينا الطمع فى ليال كثيرة . .

فقال الرجل :

ليس مقامهما عندنا إلاّ شهرًا أو نحوه . .

فقال «الكندى» :

إن دارك ثلاثين درهمًا وأنتم ستة ، أى لكل رأس خمسة . فأما وقد زدتم رأسين فلا بد من زيادة خمستين ، فالدار عليك من يومك هذا بأربعين !..

فقال الساكن متعجبًا :

وما يضرّك من مقامهما وثقل أبدانهما على الأرض التى تحمل الجبال ؟.. إن ثقل مئونتهما علىّ أنا دونك . ما هو إذن عذرك لأعرفه ؟..

فترك «الكندى» الأكل ، واتجه إلى ساكنه قائلاً :

عذر واضح كالنهار ، والخصال التى تدعو إلى ذلك كثيرة ، وهى قائمة معروفة : من ذلك سرعة امتلاء البالوعة وما فى تنقيتها من شدّة المئونة . ومن ذلك أن الأقدام إذا كثرت ، كثر المشى على ظهور السطوح ، والصعود على الدرج ، فينقشر الجص وينكسر العتب ، وإذا كثر الدخول والخروج والفتح والإغلاق وجذب الأقفال ، تهشّمت الأبواب ، وتقلّعت الرزّات ، فساكن الدار هو المتمتّع بمرافقها ، وهو الذى يبلى جدّتها ، ويذهب عمرها بسوء تدبيره ، وإنه ينسى أن المالك ما أسكن داره إلاّ بعد أن كسحها ونظفها لتحسن فى عين المستأجر ، فإذا خرج هو ترك فيها مزبلة وخرابًا لا تصلحه إلاّ النفقة الموجهة ، ثم لا يدع بعد ذلك مترسًا إلاّ سرقه ، ولا سلمًا إلاّ حمله ، وإذا أراد الدقّ فى الهاون ترك الصخرة المجعولة لذلك ، ودقّ على الأجذاع حيث جلس ، تهاونًا وقسوةً وغشًّا . . هذا فضلاً عمّا يحدثه من الشغب مع الجيران ، والتعرّض لهم واصطياد طيورهم ،

وتعريضنا لشكايتهم . فإذا أردنا أن نجعل الغرم بالغنم ، وأن نطلب بضعة دراهم لإصلاح الفساد المنتظر سمعنا عبارات الاحتجاج وطولبنا بإبداء الأعذار والأسباب !..

وسكت «الكندى» فجأة ، فقد حانت منه التفاتة إلى الضيفين ، فوجدهما قد انتهزا فرصة اشتغاله بالكلام ، وأمعنا هما فى محو أثر الخبز والسمك ، إلا «شبوطة» كان قد نجح فى وضعها بين يديه ، وكان قد أكبر أمرها لسمنها وكبرها ، ولشدة شهوته لها ، وكان قد ظنّ عند نفسه أنه قد خلا بها وتفرّد بأطايبها ، فما كاد يحسر عن ذراعيه ويصمد لها حتى هجمت يد «أشعب» عليها ، فلما رأى هذه اليد فى السمكة رأى الموت الأحمر ، والطاعون الجارف ، وأيقن بالشرّ ، وعلم أنه قد ابتلى ، ولم يلبث «أشعب» حتى قبض على قفا «الشبوطة» ، فانتزع الجانبين جميعًا واكتسح ما على الوجهين ، فلما أكل «أشعب» جميع أطايبها وبقى «الكندى» فى النظارة ، ولم يبق فى يده مما كان يأمله فى تلك السمكة إلا الغيظ الشديد ، بينما هو يرى «أشعب» يفرى الفرى ، ويلتهم التهامًا صاح به : حسبك .. لا يقتلك الطعام !..

فأجاب «أشعب» وفمه ممتلىء :

إذا كان الأجل موقوتًا ، فلأن أموت شبعًا أحبّ إلىّ من أن أموت جوعًا !..

وقنط «الكندى» من الأكل مع هذين الرجلين ، فانصرف إلى الحديث مع جاره الساكن ، واتفق معه على الزيادة فى الكراء كما طلب ، وشيّعه إلى الباب ثم عاد إلى الضيفين فوجدهما قد قاما عن المائدة ولم يبق عليها شىء يؤكل ، «وبنان» يتجشأ ، ويقول :

لعن الله «القدرية» .. من كان يستطيع أن يصرفنى عن أكل هذا الطعام . وقد كان فى اللوح المحفوظ أنى سآكله !..

فكظم «الكندى» غيظه ، وقال فى نفسه :

تعال غداً فإن وجدت شيئاً فالعن «القدرية» والعن آباءهم وأمهاتهم !..

وجلس الضيفان ، بعد أن غسلا أيديهما ، يتخلّلان من الطعام ، وهما على خير ما يكون الإنسان راحة وهناءً . . وجعل «الكندى» ينظر إلى خوانه منتهك الحرمة ، عليه بقايا العظام والأشواك ، كأنها جثث القتلى بعد المعركة ، فساورته الهموم ، وتحركت فيه غريزة البخل ، وشعر بالكرب والغمّ ، فما تمالك نفسه ، وأقبل عليهما يقول فى نبرة المتوسل :

أسألكما بالله الذى لا شيء أعظم منه ، أنا الساعة أيسر وأغنى ، أو قبل أن تأكلوا طعامى ؟..

فقالا معاً :

ما نشكّ أنك حين كنت والطعام فى ملكك ، كنت أغنى وأيسر !..

فقال :

فأنا الساعة أقرب إلى الفقر ، أم تلك الساعة ؟..

قالا :

بل أنت الساعة أقرب إلى الفقر . .

فلم يحتمل الكارثة ، وصاح فى نبرة ألم وندم وغضب :

آه !.. من ذا الذى يلومنى إذن على ترك دعوة قوم ، قربونى من الفقر ، وباعدونى من الغنى ، وكلما دعوتهم أكثر كنت من الفقر أقرب ؟!..

فرأى «أشعب» الخطر والضرر كله فى ترك هذا الرجل على هذه العقيدة . فأسرع يقول له :

ولكن قد فاتك أمر : إنك الليلة إنما تنفق اليسير لتجنى الكثير ، ما هذا الطعام القليل النفقة الخفيف المثونة إلى جانب ما سوف تتقاضاه من هذا الساكن الحديد

كراء لدارك الخالية ؟.. أما كنت تقول الساعة : إن الغرم بالغنم ؟!.. فأنت والله فى آخر الأمر الغانم الرابح !..

فتفكّر «الكندى» لحظةً وبدا عليه الاقتناع . فاطمأن فى الحال قلبه . وانفرجت أساريره ، وضحك للمرّة الأولى ضحكة الارتياح . . قال :

إذن فادع لى !..

فرفع «أشعب» يديه إلى السماء ، وقال :

منّ الله عليك بصحة الجسم ، وبسطة اليد ، وسعة الصدر ، وكثرة الأكل ونقاء المعدة ، وأمتعك بضرس طحون ، ومعدة هضوم ، مع السعة والدعة والأمن والعافية !.. هذه دعوة مغفول عنها !..

جعل «أشعب» و «بنان» يدلّلان «الكندي» ويفكهانه ولم يشكّا أنه سيدعو إليهما تلك الليلة بنبيذ فيملآن بيته إلى الفجر نزهة ونشوة ، ولكن «الكندى» جعل يتغافل ويتناوم ، فلمّح له «أشعب» بما يصبو إليه قائلاً :

إن المجلس والله ليس فيه غناء ولا نبيد . . فهو كالبيت الخرب !..

فلم يسمع لكلامه صدى ، وطال تغافل «الكندى» فلم يجد «أشعب» بدًّا من التصريح ، فأقبل عليه يقول :

اجعلها مرّة ليس لها أخت ، ودعوة لن تعود إلى مثلها ، واضحك واطرب ليلة فى العمر بقليل من نبيذ !.

ولما بلغ منه ومنهما المجهود ، ورأى «الكندى» أنهما مقيمان مصرّان ، غير منصرفين قبل أن يظفرا منه بما طمعا فيه ، قام فأحضر لهما قربة نبيذ مع أكواب . ووضعها بين يدى «أشعب» وقال له :

الآن غنّ وأطربنى والأمر لله !..

فانقض «أشعب» و «بنان» على الكئوس . وشرب «بنان» شرب العطشان

الصادئ ، وأفرغ «أشعب» كأسه فى جوفه ، وهو يرفع عقيرته منشداً :

امدح الكأس ومن أبدعها واهج قوماً قتلونا بالعطش
إنما الكأس ربيع باكر فإذا ما لم نذقها لم نعش

فطرب «الكندى» للصوت ، ولكنه قال كالمخاطب نفسه :

والله ما قتلوكم بالعطش ، ولكنكم أنتم قتلتم أنفسكم بالشره . .

وملأ كأسه وقال :

غنّ أيها المغنّى !..

فملأ «أشعب» كأسه وصاح بصوته الجميل :

لا تحفلنّ بقول اللائم اللاحى
واشرب على الورد من مشمولة الراح
كأساً إذا انحدرت فى حلق شاربها
أغناك لألاؤها عن كل مصباح

فصاح «الكندى» من الطرب صيحة مدوّية دهت الضيفين . وأفرغ فى حلقه كأساً أخرى وهو يقول :

اسقنى حتّى ترانى مائلا
وترى عمران دينى قد خرب

وسكر «الكندى» ، وأمعن «أشعب» فى الغناء :

ما زلت آخذ روح الدنّ من لطف
وأستبيح دماً من غير مجروح
حتّى انثنيت ولى روحان فى جسدى
والدنّ مطرح ، جسم بلا روح

فطرب «الكندى» ولم يدر ما يصنع من شدة الطرب ، فشقّ قميصه ، وقال

«لأشعب» :

افعل بنفسك مثل ما فعلت بنفسى . . .

فنظر إليه «أشعب» دهشاً . . فصاح «الكندى» :

ويلك ، شقّ أيضًا أنت قميصك !..

فقال أشعب جزعًا :

– أصلحك الله !.. أتريد أن أشقّه وليس لى غيره !..

فقال «الكندى» : «شقّه وأنا أكسوك غداً» . .

فأجاب «أشعب» : «فأنا إذن أشقّه غداً» . .

فقال «الكندى» : «وأنا ماذا أصنع بشقّك غداً ؟» .

فقال «أشعب» : «وأنا ماذا أرجو من شقّه الساعة ؟..» .

ولبثا فى ذلك وقتًا يتساومان ، و «بنان» ينظر إليهما ويعجب وأخيرًا صاح فى «الكندى» :

– ما كل هذا ؟.. إنى لم أسمع قط بإنسان يحاور ويناظر فى الوقت الذى إنما يشقّ فيه القميص من غلبة الطرب !.. إذا كنت قد طربت الآن حقًّا ، فاكسه الآن القميص !..

وهزّت «الكندى» نشوة الخمر ونخوة الوهم ، فى غفلة من غريزته النائمة . فقام يتعثّر إلى قميص جديد عنده ، فأتى به وكساه «أشعب» . فلما صار القميص على «أشعب» ، خاف البدوات ، وعلم أن ذلك من هفوات السكر ، فتحيّن الفرص ، وأوهم «الكندى» أنه ذاهب لقضاء حاجة ، ثم مضى توًّا إلى منزله بالقميص فجعله «برشكالا» لامرأته . .

ومضى من الليل أكثره وركب النوم «الكندى» و «بنان» ، وهما ما برحا فى انتظار عودة المطرب . فانطرح «بنان» على الأرض جاعلاً فراشه البساط ومرفقته

يده ، ولم يكن فى المكان غير مرفقة ومخدة . فأراد «الكندى» إكرام ضيفه فأخذ المخدة فرمى بها إلى «بنان» فأباها وردّها عليه . وأبى «الكندى» ، وأبى هو . ولبثا هكذا يتطارحان التأدّب ، ويتقارضان المجاملة فى لسان متعلثم وجذع متمايل ، إلى أن صاح صاحب البيت آخر الأمر :

سبحان الله !.. كيف يكون أن تتوسّد مرفقك ، وعندى فضل مخدة ؟!..

فأذعن «بنان» وأخذها فوضعها تحت خده . ومر بعض الليل دون أن يغرق «بنان» فى النوم ، ليبس الفراش ورداءة الموضع . وظن «الكندى» أن الضيف قد نام ، فجاء قليلاً قليلاً حتّى سلّ المخدّة من تحت رأسه . فلما رآه «بنان» قد مضى بها ضحك وقال :

قد كنت عن هذا غنيًّا !.. فارتبك «الكندى» وقال :

«إنما جئت لأسوّى رأسك» فقال «بنان» :

«إنى لم أكلمك حتّى ولّيْتَ بالمخدة . . »

فأجاب «الكندى» : «كنت لهذا جئت ، فلما صارت المخدة فى يدى ، نسيت ما جئت له ، والنبيذ ، ما علمت والله ، يذهب بالحفظ أجمع !..» .

وأراد «الكندى» أن يردّ عليه المخدّة . فأبى «بنان» ، فألحّ وألح ، وعادت المناظرة والمحاورة والمطارحة من جديد ، فلم يخلّصهما منها إلاّ غلبة النوم الثقيل فى الهزيع الأخير من الليل . فانطرحا ، كأنهما حجران والمخدّة عن كثب منهما منطرحة منفردةً وحيدةً .

وطلع النهار وأحسّ «بنان» ضرب الشمس فى وجهه ، فنهض ونظر حوله مذعوراً ، فأدرك ما كان فيه . ورأى «الكندى» ممدّدًا يغطّ على مقربة منه ، فأسرع إلى نعله فحمله فى يديه ، وانطلق إلى الطريق قبل أن يستيقظ . .

وعلا النهار . . وأقبل بعض أهل البيت ينقرون على باب الحجرة ، فصحا

«الكندى» ، وفرك عينيه وألقى نظرةً على المكان ، فهم منها كلّ شيء ، فبحث عن الضيفين فلم يجدهما ، فصاح صيحةً منكرةً ووضع نعله فى قدميه ، وانطلق إلى مسكن «أشعب» فدقّ عليه الباب ، فخرج له فقال له :

أين الساكن ؟..

– لقد تركته بين يديك فأنت الذى تسأل عنه . .

– وأين القميص ؟..

– إنك قد وهبتنى إيّاه . .

فقال «الكندى» فى رفق مصطنع :

أما علمت أن هبة السكران وشراءه وبيعه وصدقته وطلاقه لا تجوز ؟.. وبعد فإنى أكره ألا يكون لى حمد ولا شكر . وأن يوجه الناس هذا منى على السكر ، فرد علىّ القميص حتّى أهبه لك صاحيًا عن طيب نفس . . فإنى لا أحب أن يذهب شىء من مالى باطلاً . .

فلم يتحرك «أشعب» لهذا القول ، وعلم «الكندى» أن مغنيه ونديمه ومستأجره لا تنطلى عليه هذه «الحجج» فأقبل عليه يقول متلطفًا :

يا «أشعب» ، إن الناس يمزحون ويلعبون ، ولا يؤاخذون بشىء فرد القميص عافاك الله !..

فقال «أشعب» مبتسمًا :

«إنى والله قد خفت هذا بعينه ، فلم أضع جنبى إلى الأرض حتّى جئت به لامرأتى ، وقد زدت فى الكمين وحذفت المقاديم ، فإن أردت بعد هذا كله أن تأخذه فخذه» . .

فقال «الكندى» على الفور :

نعم آخذه . . لأنه يصلح لامرأتى كما يصلح لامرأتك . . ومد ذراعه ، فقال

«أشعب» :

«إنه عند الصباغ»

فقال «الكندى»

«هاته» ! . . .

ليس أنا أسلمته إليه . . .

فعلم «الكندى» أنه قد وقع ، وأن لا حيلة له ولا منفذ ولا أمل ولا رجاء ، فقال فى زفرة حارة من كبد محروقة :

بأبى وأمى ، صدق رسول الله حيث يقول :

«جمع الشر كله فى بيت وأغلق عليه ، فكان مفتاحه : السكر !..» .

(أشعب أمير الطفيليين ١٩٣٨)

الفهرس

رقم الإيداع	١٩٨٢/٣٢٨٥
الترقيم الدولى	٣-٠٠٩١-٠٢-٩٧٧ ISBN

١/٨٢/١٠٢

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

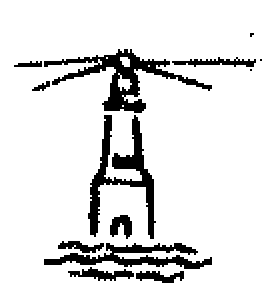
ص
٣٠



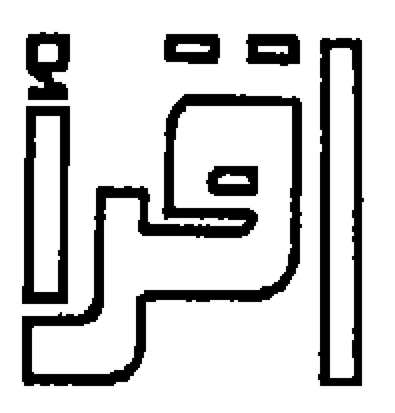
اقرأ

إبراهيم مصبح

١٠٠ سؤال وجواب
مع الشيخ محمد متولى الشعراوى



دار المعارف



[٤٧٧]



إبراهيم مصبّح

١٠٠ سؤال وجواب
مع الشيخ محمد متولى الشعراوى

الطبعة الرابعة



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

إهداء

إذا كان لى من جهد بسيط فى إعداد هذا الكتاب أسئلة وتسجيلا وتعريفاً ، وتنقيحًا ، فإن الفضل لله أولا ، ولأستاذى أنيس منصور رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير ، لما كان له من توجيه بتكليفى هذا الشرف مع فضيلة الإمام الداعية الإسلامى الكبير الشيخ محمد متولى الشعراوى .

وإنى أهدى « هذا الكتاب » إلى روح جدى العارف بالله ، الشيخ إبراهيم السيد مصبّح من كبار علماء الأزهر وشيخ الإمام الشعراوى ، وإلى روح والدى العارف بالله ، الشيخ عبد الرحمن مصبّح ، من كبار علماء الأزهر ، لما غرسا فى نفسى من حب لله وللوطن وللخير أينما كان . . وعلى الله قصد السبيل . . والله المستعان .

إبراهيم مصبّح

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

على مدى جلسات عدة مع فضيلة الإمام الشيخ محمد متولى الشعراوى الداعية الإسلامى الكبير ، وجهت أسئلة عديدة عبر الدعوة الإسلامية ، ، وأركان الإسلام ، والقضايا المعاصرة من تأمين واستثمار . .وجماعات إسلامية . . وحملة شرسة ضد الإسلام والمسلمين . . إلى الدعاء المستجاب . . والحج المبرور . . والإسراء والمعراج ، هل هو بالروح والجسد أو بالروح فقط ! ! وواجب الداعية الإسلامى . . والفرق بين الجلال فى بيت الله الحرام ، وبين الجمال فى مسجد الرسول بالمدينة ! كيف النصيحة للحاكم المسلم؟ والشاب المسلم؟ وتوحيد الأعياد الإسلامية ؟

إلى أسئلة فرضها مجتمعنا الذى نعيش فيه . ما حكم التجميل وزرع الأعضاء؟ وما حكم المسح على « الباروكة » ؟ وطلاء الأظفار والوضوء ؟ والغناء للرجل؟ وطبيبة تكشف على رجل ؟ والتصوير

الفوتوغرافى والزيتى ؟

وما الفريضة الغائبة وما الرد عليها ؟ هل « النقاب » واجب إسلامى أو يكفى « الحجاب » زيًّا إسلاميًّا ؟ وما الضابط فى زواج مسلم من كتابية ؟ والحكم بالنسبة لأولاد أنابيب الاختبار ؟ هل الضرائب تغنى عن الزكاة ؟ ما حكم الصوم لمن يعيش فى القطبين ؟ أو فى بلد نهاره أكثر من ٢٠ ساعة ؟ وهل الصوم « خير » العبادات ؟ لأن الله أخرجه من « كادر الجزاءات » ؟ لماذا التوبة « مستحبة » فى رمضان ؟ والانبهار بالمدينة أكثر من مكة ؟

إلى أسئلة تتردد كثيرًا فى الغرب . لماذا حمل السيف فى الإسلام ؟ ولماذا الجزية ؟

عن هذه وتلك وأسئلة أخرى عديدة وصلت « المائة » . . كانت إجابات فضيلة الإمام الشعراوى . . أتركك « أخى القارئ » مع كتاب صرح بنشره فضيلة الإمام الشعراوى ونحن نستشرف شهر رمضان المعظم . . أعاده الله عليكم وعلى الأمة الإسلامية والعربية حكامًا ومحكومين ، بالخير والحق والعدل والسلام ،

الإسلام . . والإيمان

فضيلة الإمام الشعراوى : ما الإسلام؟ وما الفرق بين الإسلام والإيمان ؟

أجاب الإمام : إن كل لفظ فى اللغة ، يرد لمعنى لغوى ، ثم يأخذ أهل الاصطلاح فى أى فن من الفنون ، اللفظ من اللغة ليدلوا به على معنى جديد ، يسمونه المعنى الاصطلاحى

فإذا نظرنا إلى كلمة « الإسلام » فى اللغة وجدنا أنها إلقاء الزمام من المُسلِم إلى المُسَلَّم إليه ، ليسير المسْلِّم زمامه لغيره ، على وفق ما يراه من أسلم له زمامه .

ولكن الدين أخذ هذا اللفظ ، وجعله عَلَمًا على إسلام من نوع خاص ، وهو أن سَلَّم المخلوق زمامه لمن خَلَقَه ليأتمر بأمره ، ولينتهى بنهيه .

فَصار عَلَمًا على كل منهج من السماء يُرَاد به أن يُسْلِم المخلوقُ زمامه في التوجيه إلى خالقه .

وإذا نظرنا إلى هذا المعنى وجدناه ، معنى يستقيم من آدم إلى سيدنا محمد ﷺ ،

ولكن الإسلام أخذ معنى آخر ، بأنه أصبح عنوانًا للدين الخاتم ، لأن هذا منتهى ما وصل إليه الإسلام لله ، ولن يجىء شىء جديد ، على هذا الإسلام ، فصار هو قمة الإسلام لله .

إذن : فإذا قيل إن « ديانةآدم » إسلام لله ،

« وديانة إبراهيم » إسلام لله ،

« وديانة موسى » إسلام لله ،

« وديانة عيسى » إسلام لله ،

وديانة كل الرسل » إسلام لله ،

ولذلك : ترد هذه اللفظة على لسان كثير من الأنبياء « ولا تموتن إلا وأنتم مسلمون » وتلك وصية يعقوب لبنيه ، وكذلك « وأنا أول المسلمين » على لسان موسى .

فالإسلام مطلقًا ، أن يُسْلِم المخلوق زمامه لخالقه .

إلا أنها أخذت معنى رائدًا ، وهو منتهى ما وصل إليه الإسلام ، ولم يعد هناك لون من الإسلام يأتى بجديد ، إلا دين محمد ﷺ ،

وأصبح عَلَمًا ، على الدين ، لأنه القمة ، الذى انتهى به منهج الإسلام فى الديانة :

وإذا نظرنا إلى الإسلام بمعنى الانقياد ، وجدنا أننا لا نفهم الانقياد ، إلا كحركة فعلية ، بمعنى أن تراه ، يفعل شيئًا ، بحركته على مقتضى أمر من الأمور ، فلا يأتى فى الأمور التى بين الإنسان ونفسه .

فمثلا تقول فى الاعتقادات : إنه يصلى ، أويصوم ، أويزكى أويحج ، يفعل أويعمل عملا ، مثلا فى الأرض على وفق ما ارتضته مناهج السماء : يقال هذا إسلام .

إذن : الإسلام يتأتى فى الانقياد الفعلى .

فإذا أردنا أن نقول إن من أسْلَم زِمَامَه إلى مُسَلَّم إليْه : فإذا كان المُسَلِّم هو المخلوق ، والمُسَلَّم إليه هو الخالق ، كان هذا أحكم إسلام : لأن من الجائز أن يُسْلِم إنسانٌ زمامه إلى واحدٍ مساويه ، إلا أنه يرى أنه أحكم منه ، أو أعلم منه .

إذن : فإسلام الإنسان لمنهج السماء أحكم إسلام ، وأعقل إسلام ، لأنه إسلام العاجز ، للقادر ، إسلام غير الحكيم ، للحكيم .

هو أمر لا يستدرك على حكمته ، إنما إسلام البشر للبشر قد يستدرك عليهم .

فإذا كنا نريد أن نسلم زمام حركتنا إلى أمر من أوامر الله فلابد أن

يكون المسلَّم إليه ، يقتنع الإنسـان أنه أعلى منه ، وأقدر منه ، وأحكم منه ، وكل هذا .

هذا هو مرتبة الإيمان .

إذن : لابد أن يسبق الإسلام . . الإيمان ، لأن الإيمان هو الينبوع الذى فيه ، حيثية ، لماذا تنقاد لهذا الأمر؟

لأننى آمنت بأنه إله قادر ، إله عالم ، إله حكيم ، إله : لا تنفعه طاعتنا ،ولا تضره معصيتنا .

الإيمان هو الحيثية أو العلة فى الإسلام ،

فالإيمان هو الينبوع الذى يصدر عنه السلوك الموافق للمنهج .

ولذلك عندما سئل الرسول ﷺ ، عن الإيمان : قال : أن تؤمن بالله ، وملائكته ، وكتبه ، ورسله ، واليوم الآخر ، وبالقدر خيره وشره . . كلها أمور غيبية ، اعتقادية . سينشأ عنها ، أنه إذا صدر أمر ممن آمنت به ، فعلىَّ أن أتبعه .

إذن : الإيمان هو الحيثية الجامعة للإنسان على أن يسلم زمامه ، إلى من آمن به .

إذن : الإيمان فى الغيبيات ، فى الاعتقاديات .

إنما الإسلام فى الحركات ، والأمور الظاهرة

قد يصنع إنسان ما يصنعه المؤمن ، ولكن ليس عن عقيدة راسخة فى نفسه ولكنه ينافق .

هو : عَملَ عَمل الإسلام . وليس عن اليَنبوع الصافى

ولذلك : قالت الأعراب آمنا ، قل : لم تؤمنوا ، ولكن قولوا أسلمنا ! ! قولوا : « نحن نفعل مثلكم » ! !

قد يكون هناك مؤمن بالله ، ولكنه كسول عن مناهج الإسلام ، لا يعمل عمل المؤمنين . ولذلك الحق يطلب منا : أن نعلن إسلامنا فى العمل : (ومن أحسن قولاً ممن دعا إلى الله وعمل صالحًا وقال إننى من المسلمين) أى أننى أعمل هذا العمل لأنى مسلم ، لأننى انتهيت إليه بفكرى أو لأنه معنى الفلك الإيمانى يدور فى المعتقدات والغيبيات ، لا فى الأمور المشهدية : يؤمنون بالغيب ، هذا هو الينبوع الذى يصدر عنه السلوك الإسلامى .

فإذا قيل إن الإسلام ليس خاصًا بأمة محمد ﷺ : لكن الإسلام هو خاصية كل رسالات السماء نقول له : نعم . ولكنه إسلام وصف . والإسلام عند أمة محمد ﷺ ، أصبح إسلام عَلَم ، عَلَم هذه الأمة . والقرآن يقول : (هو سماكم المسلمين من قبل) .

الفريضة الغائبة

فضيلة الإمام : هل فى الإسلام شىء : اسمه « الفريضة الغائبة » ؟ وما الرد على هذا من واقع كتاب الله وسنة رسوله ﷺ ؟

الإمام : الإسلام فى واقعه الآن ، ليس فيه « فريضة غائبة » لأن كل الإسلام : قضاياه مستحضرة فى ذات الإسلام.

إذن : قل : هل عند المسلمين « فريضة غائبة » ؟ لماذا فريضة غائبة ؟ لأن الأوضاع التى تسير فى كثير من البلاد لا تسير على منهج الإسلام . لماذا يقولون : الجهاد فريضة غائبة ! ! فقط ! ! فحد الخمر فريضة غائبة ! ! وحد الربا فريضة غائبة ! ! كل هذه فرائض غائبة ! ! فلا تقل فى الإسلام فريضة غائبة ، بل قل : هى فى المسلمين فريضة غائبة ؟

أقول لكم : فى المسلمين فرائض كثيرة غائبة ! ! فلماذا تسألون عن هذه وحدها ! ! !

الجماعات الإسلامية

فضيلة الإمام الشعراوى : الجماعات الإسلامية ، الاسم الذى يتردد كثيرًا الآن ، هل هو ظاهرة صحية ، بعد أن بَعُد المسلمون عن تعاليم دينهم الحنيف ؟

الإمام الشعراوى : « جماعة إسلامية » سبَّة فى الدولة ، وليست ظاهرة طيبة . ولكن من الممكن أن نعتبرها . ظاهرة صحية من ناحية ، وظاهرة مرضية من ناحية أخرى .

صحية : فى يقظة الأفراد والتفاتهم لدينهم .

مرضية : فى الدولة التى نشأت فيها الجماعات الإسلامية

لماذا استطاعت كل دولة أن تحافظ على النظام الذى ارتضته نظامًا أو منهجاً للحكم ، ولو كان نظامًا بشريًا ولا تسمح لواحد بأن يشذ على هذا النظام ؟

إذن : عندها القدرة على أن تلزم الناس على النظام ، وأى نظام ! ! فما الذى لا يعجبها فى نظام الله حتى لا تلزم الناس به ؟

إن خروج الدولة عن هذا المعنى ، هو الذى أوجد البيئة والمناخ لوجود هذه الجماعات ، لعدم وجود دولة ، تتجه على المعنى العام . المهم هو القدوة فهذه « الجماعات » لا نجد ما يقولون به .

لا باطل كله ! ! ولا حق كله ! !

فهم إذا اتهموا الدولة بأنها لا تسير على نظام الإسلام . هل نقول لهم : لا ! ! الدولة تطبق نظام الإسلام ! ! !

لكن إذا تطرف ما يقولون به ، إلى نواحٍ أخرى . نقول لهم : أنتم متعصبون للإسلام ، فهمتم شيئًا فى الإسلام وغابت عنكم أشياء ! ! وأدخلتم أنفسكم فى متاهة !

إنهم – الجماعات الإسلامية – يقولون : الإنسان مخلوق للعبادة ، للصلاة ، للصوم ، للزكاة ، ويجلسون هكذا

نرد عليهم قائلين : معنى العبادة ، هو انقياد عابد لأمر معبود فى أى حركة من حركات الحياة ، لاتفهموا أبدًا أن الإسلام ، مقصور على العبادة لأن هذه نغمة فى الغرب ، يريدون أن يصبغوا بها الإسلام ، مخافة ما يترقبونه من نهضة الإسلام فى قيادة حركة الحياة ، فى الأرض . لأن الإسلام ميزته أنه جاء ليشمل حركة الحياة .

البعض يعتبر الإسلام ـ موضوعه الآخرة ـ وهذا غير صحيح . لأن الآخرة جزاء ، والجزاء على الشيء غير موضوعه .

موضوع الدين هو الدنيا ـ من أحسن العمل فيها جوزى فى الآخرة الدنيا تقابلها الآخرة . والدين للاثنين .

للدنيا : عملاً ، وللآخرة : جزاءً .

والتعبير الخاص بأن الدين يقابل الدنيا ـ جعل أهل الدنيا يكرهون الدين لأنه مقابل لها ! ! وأهل الدين يكرهون أهل الدنيا ، وهؤلاء فى خطأ ! ! وهؤلاء فى خطأ ! !

لأن الدين ما جاء إلا لينظم حركة الحياة ، على وفق منهج الله ، ليخرج الناس من أهوائهم ! ! لكى تصلح حركة الحياة .

قولوا : لهؤلاء الذين ينادون بأن الدين فقط هو صلاة وصيام ! ! قولوا لهم : لا تأكلوا قرص خبز من خبز غيركم ، ومن عجين غيركم ، ولا تستفيدوا بزراعة غيركم ، ولا صناعة غيركم ! ! وكل حركات الأرض : تطبيقًا ، وعلمًا ، واستنباطًا ، ودراسة ، وأسرارًا فى الكون ، ولا تركبوا مواصلة حديثة ، ولا تغسلوا بالصابون ! ! لا تأخذوا عمل الغير ! ! وأنتم لا تعملون ! ! أنتم لا تفهمون دينكم حق الفهم ! !

إن الدولة تقيم مدارس للحرفيين ، والسباكين ، والنجارين ، والكهربائية ! ! وتقصّر أن تفهم الناس شيئًا من دينهم الحنيف . الدين

فى الدولة زاوية مهملة ، حتى فى حياة الناس .

وضرب فضيلة الإمام الشعراوى أمثلة من حياة الناس توضح مدى أن الدين زاوية مهملة .

إذا الولد لم يذهب إلى المدرسة . حرم من مصروفه !

أو ضرب وأهين ! ! من أبيه !

ولكن إذا لم يُصلِّ أو كذب ، كانت النتيجة مسألة هينة ، بسيطة ، تمر بهدوء ! !

إذا دخل الرجل المنزل ووجد الحنفية « تنقط » ربما لا ينام قبل أن يحضر النسباك لإصلاحها ! !

أو إذا وجد الرجل ابنه ، رأسه مصدوعة ! لا ينام قبل إحضار الطبيب !

ولكن لو حدث خلل فى دين الولد ، أو قيمه ، فالمسألة بسيطة ، وتمر بلا ضجة ! ! لماذا ؟ لماذا ؟

وقال الإمام الشعراوى :

نعلنها عالية مدوية : لو خصت الدولة الدين كنظام ما جرؤ أحد أن يخرج على هذا النظام ! ! !

النقاب والحجاب

فضيلة الإمام : هل « النقاب » واجب إسلامى ؟ وهل الحجاب يكفى زيًّا إسلاميًّا ؟ إن الكثير من الفتيات يردن توضيحا من الإمام من باب الاطمئنان على أن الحجاب يكفى إسلاميًّا !

● الإمام الشعراوى : الذى أعرفه للأدنى : (يدنين عليهن من جلابيبهن) فى الأعلى : (يضربن بخمرهن على جيوبهن) .

(قل للمؤمنين يغضوا من أبصارهم) معنى هذا أن فيه شيئاً يُرَى ! !

وعلى هذا : « فالحجاب » كافٍ ، ولكن صاحبة النقاب » حرة فى أن تلبس كما تشاء .

لماذا تقيدوها فى « النقاب » ؟ ! !

ولم تقيدوها فى « المينى جيب » ! ! !

وضرب الإمام مثلا ، بالامتحان ، بالنسبة للفتاة المنقبة ، قائلا : إذا أدخلت نفسها فيما يشترط فيه أن يرى الوجه ، فعليها أن تلتزم بهذا ، وإلا لا تذهب ! !

وإلا كان هذا عدم فهم للدين ، وعدم فهم للواقع ! !

فى بعض الحالات يجب كشف الوجه أمام القاضى ، فمن ترفض ذلك ، فهى لا تثاب على هذه المسألة ، لأنها غير فاهمة ، لتعاليم دينها .

السلام على المرأة

فضيلة الإمام الشعراوى : ما حكم السلام ومسك اليد للمرأة الأجنبية ؟

الإمام : وما الضرورة إلى ذلك . إن الرسول ﷺ ، وهو الأمين على أمته ، والرسول أولى ، بالمؤمنين من أنفسهم : فى بيعة العقبة .

عندما بايع الرجال : صافحهم ! !

عندما بايع النساء اكتفى بقبول البيعة ! !

وقال الإمام الشعراوى ، ردًّا على من يقول : إن سلامنا ومصافحتنا للسيدات من باب الضرورة وأنه أصبح عادة ! ! إن ذلك تمامًا يواكب قول بعض العلماء : يجب أن نعيش عصرنا ، وكان واجبهم أن يقولوا : يجب أن نعيش ديننا ! !

الزواج من كتابية

فضيلة الإمام : ما الحكمة فى السماح بزواج المسلم من أية كتابية ؟ مع بقائها على دينها ؟ وما ضابط الشرع الحنيف فى ذلك ؟

الإمام الشعراوى : الحكمة عند الآمر وهو الحق سبحانه وتعالى، إننا نمتنع عن الخمر لأن الله أمر بالامتناع ، فالمنع قبل أن نصاب بما يترتب على شرب الخمر ! !

والفعل فى ذلك يحوم حولها : إن الزوجة آمنت بإله وسماء وصلتها بأرض لا أساويها بملحدة أو مشركة ، لأن الزوج دينه مأمون عليها وله الولاية عليها ، وآمن برسولها وعلى هذا إن أحبها أكرمها ، وإن لم يحبها لم يهنها ! !

التأمين والاستثمار

فضيلة الإمام : ما الحكم بالنسبة للتأمين؟ وما الحكم بالنسبة لشهادات الاستثمار؟ وهذه قضايا مثارة كثيرًا فى الوقت الراهن . . وترددت الآراء بين الحل والحرمة . . فما تعليق ورأى أستاذنا الشعراوى فى ذلك ؟

الإمام الشعراوى : هذه أمور وفدت علينا من بيئات غير إيمانية ، فهم أحرار فى أن يؤمنوا حياتهم البشرية كما يشاءون بنظام بشرى . لكن المؤمن بالله ، يعتقد أنه الرزاق والضمين لكل شىء والمناعة ضد أى حدث .

لكن التأمين يعوِّد على البلادة الإيمانية ، وتبعد بالإنسان عن الحرص والتروى .

وتجعل الإنسان لا يقول : باسم الله الذى سخر ، باسم الله الذى

صاغ ، باسم الله الذى وفق ، باسم الله الذى شاء .

وأثار الإمام فى هذا الشأن : لماذا لم تؤمنوا الناس ضد الرسوب فى الامتحان ؟ ! ! من الحق والعدل والحكمة أن يفهم هذا وإلا كانت فوضى ! !

إن الفطرة : عندما يتلف شخص لآخر شيئًا ، ويريد أن يقدم له المقابل ! يرفض قائلا : أتقاضى العوض ! هذا عيب ! !

إذن : تأمين المسلم فى يد خالقه .

ولكن الله لا يمنع البشر ، ، أن يحتالوا فى مثل هذه الأشياء ، احتيالاً إيمانيًا ، عن طريق تضامن إيمانى أو تكافل إيمانى ، أو تكاتف إيمانى . ويتلخص ذلك فى أن كل جماعة يجتمعون ، ويتفقون على أنه إذا حدثت أية مصيبة لأحدهم ، فإنهم يتكاتفون فى تعويضه . فإن لم توجد البلوى فكل واحد متوفر . إذا حدثت مصيبة . . تكاتفنا ! ! وما توفر يتوفر لأصحاب الشأن ! !

ويقول الإمام الشعراوى : لو أن لشركات التأمين عملاً فى المؤمَّن عليه ، لجاز عملها شرعًا .

لقد سألت المسئولين عن شركات التأمين ؟ ماذاتعملون ؟ قالوا : لا شىء ! ! ولكن بقانون الاحتمال ! !

هل تبعثون بأحد يرى شحن البضائع ، وتعبئتها ، وتغليفها ، والسهر

على ترتيبها والمحافظة عليها ! !

لو عملوا هذا لقلنا مقابل عمل ، ولكن نقول : بقانون الاحتمال . . هذا لا يجوز شرعًا ! ! نتاجر فى القدر ! !

الحل إذن : هو شركات التضامن كما طبقت فى السعودية ونجحت والحمد لله . إذا حدثت مصيبة : تكاتفوا ! ! وإذا لم تحدث كان الوفر لهم ! ! لدرجة أنهم أنشئوا جماعة تدير أموال التأمين لتدر ربحًا .

إن تأمين المؤمن فى يد الله تعالى .

ويكفى آية فى القرآن الكريم ، ترد كل هذا :

(وليخش الذين لو تركوا من خلفهم ذرية ضعافًا خافوا عليهم ، فليتقوا الله وليقولوا قولاً سديدًا)

ويؤكد الإمام الشعراوى أن القصص فى القرآن ليس ترفيهًا ، ولكنه تشريع من الطراز الأول . كما حدث بين موسى عليه السلام والخضر ، بالنسبة لغلامين يتيمين فى المدينة : لأنه لو سقط الجدار لرأوا الكنز والمدينة لئيمة ، إذن : لا محافظة على الكنز لليتيمين ! ! إذن : بنى الجدار بتوقيت للمحافظة على الكنز . إذا بلغوا الرشد : عرفوا الكنز ، والعلة : وكان أبوهما صالحا !. !

وذلك مصداقًا لقول الحق جل ثناؤه وتباركت أسماؤه فى سورة الكهف الآية ٧٧ (فانطلقا حتى إذا أتيا أهل قريةٍ استطعما أهلها ، فأبوا

أن يُضَيِّفُوهُمَا فوجَدَا فيها جِدَارًا يريدُ أن يَنْقَضَّ فأقامه ، قال لو شِئت لاتخذت عَلَيْهِ أجْرًا) .

وفى الآية الكريمة من سورة الكهف ٨٢ قال جلَّ وعلا : .

(وأمّا الجدارُ فكان لغلامين يتيمين فى المدينة وكان تحته كنزٌ لهما ، وكان أبوهما صالحًا ، فأراد ربُّك أنْ يَبْلُغَا أَشُدَّهُمَا ، ويستخرجا كنزهما ، رحمةً من ربك ، وما فعلته عن أمرى ، ذلك تأويل ما لم تَسْطِع عليه صَبْرًا) .

إذن الحل هو التضامن الإيمانى بالنسبة للتأمين ، والاستثمار وغيرها من المستحدثات الوافدة .

قولوا لشركات التأمين : ضعى لك منهجًا تبرزين فيه أعمالك ، للمؤمن عليه .. بهذا يجوز عملك شرعًا .

إننا نقول لشركات التأمين : إن استطعت أن تحفظيه من الموت فافعلى ! ! !

وأعلن الإمام الشعراوى أن الفتوى الفردية فى شأن الاستثمار والتأمين ، لا تجدى .

وعلى المسلمين أن يرغموا علماءهم على أن يجتمعوا ليأخذوا الآراء ويمحصوها ويبرزوا حكمًا فيها ، من يخالفه يكون آثمًا .

لقد ترددت وتباينت واختلفت الفتاوى : شهادات الاستثمار :

حلال عند البعض . . حرام عند الآخرين !

ربا البنوك : حلال عند البعض . . حرام عند الآخرين ! !

الحلال بيّن ، والحرام بيّن ، وبينهما أمور متشابهات ، وعلينا أن نأخذ بالأحوط .

أولاد أنابيب الاختبار

فضيلة الإمام الشعراوى : ما حكم الدين فى أولاد « أنابيب الاختبار » ؟

الإمام : لا خطأ فى ذلك ، مادام الميكروب يؤخذ من زوج ليوضع فى رحم زوجته . لأسباب يراها الطب وأهل الاختصاص .

ولكن الخطأ ينشأ : إذا كان مطلق ميكروب نضعه فى رحم المرأة . .

هذا لا يجوز شرعًا ! !

المونيكير . . والوضوء

ما رأى فضيلة الإمام فى فتاة تتوضأ مع أنها تضع طلاءً على الأظفار يسمى « المونيكير » ؟

الإمام : السؤال نفسه فيه الرد . مادام فيه طلاء ، إذن مادة عازلة لو كان صبغة لجاز ذلك شرعاً . وأعتقد أن الذين أباحوا الوضوء مع وضع الطلاء على الأظفار ، التبس عليهم الأمر بين الصبغ والطلاء ، لأن الصبغ يتغلل فى الشىء ليصير منه .

الجمعة والمطر !

هل يعفى المسلم من صلاة الجمعة فى حالة وجود مطر؟ أو عنده ضيوف ؟

الإمام الشعراوى : فى حالة وجود مطر . . يعفى من الصلاة ولا يعفى بسبب الضيوف ، فعليه وعليهم أن يتجهوا لأقرب مسجد لتأدية صلاة الجمعة .

الحاكم المسلم والنصيحة

بماذا تنصح الحاكم المسلم . . يافضيلة الإمام الشعراوى ؟

الإمام : الحاكم المسلم : يلتزم أولا بمنهج الله . يحكم برسالة السماء لقد حكم عمر نفسه أولا ، ثم حكم العالم كله ، بأن حكم نفسه ، لأنه التزم بمنهج الله . فليحكم الحاكم المسلم نفسه ، ثم يحكم الناس ويحكم بينهم .

لقد كان عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، يأتى بأقاربه ويقول : من خالفنى فى كذا ، جعلته نكالاً للمسلمين .

وكان يخطب المسلمين قائلاً :

من رأى منكم فىّ اعوجاجًا فليقومنى !

فيقف أعرابى ويقول : والله ياعمر ، لو وجدنا فيك اعوجاجًا لقومناه بسيوفنا !

فيقول عمر أمير المؤمنين وخليفة رسول الله ﷺ : الحمد لله الذى جعل من أمة محمد . من يقوّم عمر بالسيف ! !

قد يكون الحاكم معذورًا لأنه لا يدرى . ولكن ضعف الناس المحكومين ، يجعل لأقرباء الحاكم من الحظوة ، الشىء الكثير .

نصيحة للشباب

ما نصائح الإمام لأبنائه الشباب عامة ؟

الإمام : أنصح الشباب ، بتتبع قصص المنحرفين عن دين الله وهم مشهورون ، ولينظروا بماذا أنهوا حياتهم ؟

هل أنهوا حياتهم على جفوة لدين الله ؟ ! !

أو أنهوا حياتهم على التمسح فى دين الله ! !

إنهم ينهون حياتهم بالتمسح فى دين الله ، ولكن من يضمن لهم أن العمر سيمتد بهم حتى اللجوء إلى رحمة الله ، وعلى هذا فيجب الالتجاء إلى الله دائماً ! !

إن المنحرفين عن دين الله ، ينهون حياتهم ، بالعودة إلى ساحة الله ، فيعودون أعزة إلى دين الله . إنهم لم يجدوا إلا جناب الله ، ليرتاحوا فى واحته . ولكن قولوا لهم : من يضمن لكم أن تبقوا حتى تتوبوا إليه ؟ ! !

الضرائب والزكاة

هل الضرائب تغنى عن الزكاة ؟ وهل زكاة الفطر على الغنى فقط ؟

الإمام الشعراوى : الضريبة : تؤخذ للدولة مقابل المنافع التى تقدمها للناس ، من طرق ومدارس ومستشفيات ووسائل نقل وغيرها . تؤخذ من الغنى والفقير.

ولكن الزكاة : لابد منها لمن يملك نصابها . من لا يملك النصاب فلا زكاة عنه .

وزكاة الفطر : تجب على الغنى والفقير من أول يوم فى رمضان حتى قبل صلاة العيد . وذلك لكى لا يتكففوا الناس فى يوم العيد ، وهى واجبة حتى على الفقير الذى يأخذها ، يخرج الزكاة أيضاً .

الدعاء المستجاب

ما هو الدعاء المستجاب ؟

الإمام الشعراوى : علمه عند المستجيب . فقد لا يستجيب الله لك لأن الله يمنع الإجابة ، لأنه يحب الخير على مقدار علمه ، لا على مقدار علمك . وكم من أشياء تمنى الواحد أن تحدث ، وبعد ذلك حدثت فكان منها الشر ! ! واشياء لم تحدث فكان من عدم حدوثها الخير ! !

فالإنسان يدعو بالخير فى نظره ولكن الله يعلم الخير أين هو حقيقة ؟ ! !

ما اختار الله كان خيرًا مما اختاره الإنسان .

دع الأمور لمجريها . . فاستعن بذكر الله عن مسألتك ! !

الدعاء : واحة تريحك . . فمثلا : بالنسبة للمريض يكفى أن تحضر له الطبيب ، والمتهم ، يكفى أن تحضر له محاميًا .

الدعاء : رفع الأمر إلى من يملكه قد يكون فى إجابته شدة عليك .

الصوم فى القطبين

ما حكم الصوم لمن يقيم فى القطبين ، النصف نهار – نصف السنة – والنصف ليل ؟ وهل تسقط الفريضة ؟

الإمام الشعراوى : مقدار الزمن : بالنسبة لأقرب البلاد إليه .
ولكن هل النهار ٦ شهور ! ! والليل ٦ شهور ! !
استيقظوا ٦ أشهر ! ! وناموا ٦ أشهر ! ! أم أنهم قسموا نهارهم فترات وقسموا ليلهم فترات .
ولا تسقط الفريضة حتى ولوكنا فى القطبين .

الصوم . . خارج كادر الجزاءات

ورد فى الحديث القدسى الشريف : «كل عمل ابن آدم له ، إلا الصوم فإنه لى ، وأنا أجزى به » هل الصوم خير العبادات ، مصداقًا لقول الحق فى حديثه القدسى ؟

الإمام الشعراوى : كل عمل من الأعمال يعمله الإنسان له معنيان :
جزاء فى الآخرة
نفع من الدنيا .
والصوم : يمنعنى من شهوتين : بقاء النوع ، وبقاء الجنس .
هذا النوع – وهو الصوم – لا يمكن أن يتقرب به بشر لبشر ، ولكن بقية العبادات ممكن أن تأخذ صورة التقرب لبشر ! !
من الممكن أن يقول إنسان لحاكم : ليس هناك إلا أنت ! ! ! مقابل لا إله إلا الله ! ! !

من الممكن أن يركع أو يسجد للحاكم ! ! وهذه صلاة ! !

من الممكن أن يقدم للحاكم أو أقاربه هدايا . وهذه زكاة ! ! !

أو يذهب لتسجيل اسمه فى سجل الزيارات من باب الولاء ! ! وهذا حج ! ! !

ولكن : هات لى بشرًا صام لبشر ! ! لم يحدث ! ! ما تقرب إنسان لإنسان بصوم ! ! !

لم يكن خير العبادات ولكنها خاصية فى العبادة لا يعلمها إلا الله ، فهو الذى يجزى عنها . ولذلك لم يدخل الله الصوم فى كادر الجزاءات . . فهو لله فقط ! ! « إنها مثل القرارات الجمهورية غير خاضعة للكادر الوظيفى ! !

صيامنا .. والأمم السابقة

هل صيامنا بضوابطه فرض على الأمم السابقة ؟ أم كان هناك فرق بين الضوابط ؟

الإمام الشعراوى : (كتب عليكم الصيام كما كتب على الذين من قبلكم) مطلق الإمساك . الإمساك بالنسبة للبطن والفرج حتى الليل . ومعنى هذا أنه فرض علينا بضوابطه كما فرض على الأمم السابقة .

الفطر رخصة للمسافر

أباح الشرع للمسافر الإفطار : ما ضابط ذلك ؟ وما الحكم إذا صام وكان قادرًا على الصوم ؟ لم يعط لنفسه الرخصة ؟

الإمام الشعراوى : أبو حنيفة جعلها عزيمة وليست رخصة ، من تركها أثم . للمسافر أن يعطى لنفسه الرخصة ، لأن الله أراد الخير له ، فهو حاكم عليم .

الاعتكاف

ما شروط الاعتكاف ؟ ولماذا شرع ؟ وما هو سلوك المعتكف ؟

الإمام الشعراوى : الاعتكاف : قطع الحركة عن ذات المتحرك . الإنسان حر فى الانطلاق . والعبادات خروج من رتابة العادة .

والاعتكاف : يشترط أن يكون فى مسجد يمنع نفسه عن الحركة . إنها دُرْبة له لكى يمنع نفسه من أى شيء فى الكون يشغله عن المكون

عن عائشة رضى الله عنها قالت : «كان الرسول ﷺ ، إذا دخل العشر – أى العشر الأخيرة من رمضان – : شد مئزره ، وأحيا ليله وأيقظ أهله » .

وعنها رضى الله عنها أنها قالت : «كان رسول الله ﷺ ، إذا أراد أن يعتكف ، صلى الفجر ، ثم دخل فى معتكفه » .

وتوضح السيدة عائشة سلوك المعتكف فتقول : « السنّة على المعتكف ألا يعود مريضًا ولا يشهد جنازة ، ولا يمس المرأة ، ولا يباشرها ، ولا يخرج لحاجة ، إلا لما بد منه ، ولا اعتكاف إلا بصوم ، ولا اعتكاف إلا فى مسجد جامع » .

التوبة . . فرصة فى رمضان

لماذا التوبة مستحبة فى رمضان؟ لماذا هى فرصة؟

الإمام الشعراوى : إنها مستحبة خلال منعك من الحل .فهى فرصة ، أن تتوب إلى الله وترجع إلى ساحته وجنابه فى رمضان ، لقد امتنعت عما تعودت ، وتلجأ إلى الله ونيتك خالصة .

الجهر بالإفطار

ماحكم الجهر بالإفطار فى رمضان ؟

الإمام الشعراوى : التأديب بالضرب أو الشتم أو المقاطعة . وهذا هو حكم التعزير ، وهو واجب فى كل معصية ، لم يضع الشرع لها حدًّا ولاكفارة وذلك كالسرقة التى لم تبلغ نصاب القطع ، أوكلمس الأجنبية أو تقبيلها أو سب المسلم ، بغير لفظ القذف ، أو ضربة بغير جرح أوكسر عضو مثلا .

ما حكم من يصوم فى بلد نهاره حوالى ٢٠ ساعة ؟

الإمام الشعراوى : يفطر بالنسبة لأقرب بلد معتدل ، أو بالنسبة لبلد التشريع الأول : مكة المكرمة .

ما حكم من أكل أو شرب ناسيًا في رمضان ؟ وهل يقضى اليوم ؟

الإمام الشعراوى : رجل سأل الرسول ﷺ ، فقال : يارسول الله : « أكلت وشربت وأنا صائم ناسيًا .

فقال الرسول : أطعمك الله وسقاك » وفى رواية أخرى : « أتم صومك ، فإن الله أطعمك وسقاك ، ولا قضاء عليك »

قبلة الصائم

ما حكم الشرع فى قبلة الصائم؟ وهل من فرق بين شيخ وشاب؟

الإمام الشعراوى : شاب سأل الرسول ﷺ :
أأقبل وأنا صائم؟ قال : لا .
وسأله شيخ : أأقبل وأنا صائم؟ قال : نعم ثم
قال : إن الشيخ يملك نفسه .

الجماع فى رمضان

ما الحكم فى رجل جامع زوجته وهو صائم ؟

الإمام الشعراوى : رجل سأل الرسول ﷺ ، فقال : هلكت يارسول الله ، لقد وقعت على امرأتى وأنا صائم ، فقال الرسول : هل تجد رقبة تعتقها ؟ قال : لا . قال : هل تستطيع أن تصوم شهرين متتابعين ؟ قال : لا .

قال الرسول : فهل تجد إطعام ستين مسكينًا ؟ قال : لا .

قال : اجلس ، وأتى النبي بفرق فيه تمر ، والفرق - مثل المقطف أو القفة ، فقال : أين السائل ؟ قال : أنا فقال : خذ هذا فتصدق به .

فقال الرجل : أعلى أفقر منى يارسول الله ؟ فوالله ما بين لابتيها ، أفقر منى ،

لابتيها - يعنى حَدَّىِ مكة المكرمة - فضحك الرسول ﷺ ، حتى بدت نواجذه ، ثم قال : أطعمه أهلك .

التمايل فى الذكر

ما رأى الإمام فى التمايل فى أثناء الذكر؟ هل هو من الدين ؟

الإمام الشعراوى : إذا لم تجد فيه نصًّا ، فالأمر على الإباحة ، لأن النهى على التحريم ، افعل ولا تفعل ، فهو على مطلق الإباحة . إذا كان التمايل صناعيًّا ، كان نفاقًا ! !

إذا كان التمايل طبعيًّا . . كان وجدًا ! ! لا سيطرة لإنسان عليه ! ! والذكر راحة نفسية ، وعلى كل حال فالذاكرون وإن تمايلوا فهم خير من الذين يتمايلون فى حانات الرقص ! !

السر والجهر فى الصلاة

على طريق الفرائض يافضيلة الإمام : ما السر أننا نسر فى القراءة فى صلاتى : الظهر والعصر ، ونجهر بها فى صلاة الصبح والمغرب والعشاء ؟

الإمام الشعراوى : انتفاعك بالشىء ، لا يعنى فهمك له . الناس حامت حول هذا : التستر حتى لا يراهم الناس . إن السر فى ذلك أن المسلمين كانوا ضعافًا فى بدء الإسلام فكانوا يسرون فى صلاتى الظهر والعصر ، لانتشار الأعداء نهارًا فى كل مكان ، وكانوا يجهرون بالصلاة فى الصبح والمغرب والعشاء ، لأن الناس نيام ، فافعل كما تشاء .

فلما قوى الإسلام ولم يعد المسلمون ضعافًا ، بقيت صلاة الظهر والعصر سرّيتين ، وصلاة الصبح والمغرب والعشاء جهرية ، دون تغيير استصحابًا للأصل .

السيف والجزية فى الإسلام

لماذا حمل السيف فى الإسلام ؟ نريد توضيحًا يافضيلة الإمام نرد به على المفترين من أعداء الإسلام ؟ وعن الجزية ؟

الإمام الشعراوى : مَن حمل السيف على المسلمين الأوائل حتى يسلموا ؟ لا أحد ! ! وهذا يفسر لنا علة لماذا أظهر الله المسلمين فى مواطن الـذلة ومواطن الاضطهاد : إن المسلم يضطهد فيهاجر ، ويترك أهله وبيته وماله ! !

الذى يذهب للدين هم أهل اليقين

هؤلاء الذين فعلوا ، مؤمنون على أن يحملوا السيف ! ! إذن حمل السيف ليفسح سماع القضية ، أنت حرّ فى أن تؤمن أو لا تؤمن .

وقال الإمام الشعراوى : لقد كنت فى بلجيكا فى ندوة بإحدى

جامعاتها ، وأثار أساتذة الجامعة البلجيكية قضية السيف والجزية فى الإسلام .

فقلت : إن الجزية عكس السيف ، لأن فرض جزية ، معنى هذا أن قومًا ظلوا على دينهم فى دولة إسلامية . وهنا تكمن سماحة الإسلام . لأن الدولة التى ينتفعون بالخير فيها وبمرافقها ، المسلم ، يساهم فيها بزكاة لبيت المال وغير المسلم يدفع مقابلا هو الجزية .

السيف إذن يفسح الأمر للدعوة ، تؤمن أو لا تؤمن .

إذن هذا لحماية الاختيار ! ! لا للفرض ! !

الحج والعمرة

ما المقصود بالحج ؟ وهل كان الحج موجودًا قبل الإسلام ؟ وما الفرق بين الحج والعمرة ؟ ومن بنى بيت الله الحرام ؟ وما معنى الحج الأكبر ؟

الإمام الشعراوى : كل لفظ له معنى لغوى واصطلاحى ليدل على معنى جديد .

الحج : فى اللغة بمعنى تقصد إلى شىء معظم :

حججت إليها بعد ما نام أهلها ! !

لكن الدين أخذ اللفظ ، ليخرجه عن دلالته اللغوية ، إلى معنى اصطلاحى جديد ، لدلالة أخرى شرعية هى القصد إلى بيت الله . وليس أعظم من بيت الله . وهو ركن إسلامى .

الحج ليس جديدًا ، ولكنه إحياء لسنة . ويقول القرآن الكريم (إن

أول بيت وُضع للناس) وضع لهم ، قبل إبراهيم وقبل آدم عليهما السلام . فهو موضوع لآدم وآدم أيضًا من الناس . ولذلك من قال : إن الملائكة هم الذين بنوه ، من الممكن تصديق ذلك الرأى . والقرآن يقول : (وهدى للعالمين) والملائكة عالم ! ! والجن والإنس : عالم ! !

الحج شعيرة من شعائر الإسلام ، وركن من أركانه . دين الإسلام بنى عليها .

الحج : إذا كان فى أشهر معلومة . كان الحج الذى نقصده . الركن الخامس فى الإسلام .

الحج : إذا كان فى زمان نقصده : كان عمرة . والعمرة قصد إلى بيت الله .

لأن الله سبحانه قال : (يوم الحج الأكبر) . إذن : الأدنى من الأكبر : فهو كبير . الحج الأكبر : فيه الشعيرة . ذات الركن والاجتماع العام . وهو فرض على كل مكلف قادر . وإذا لم يكن مستطيعًا سقط عنه الفرض . ومن سقط عنه الفرض خير ممن يؤديه . لأن من يؤديه هل يقبل أو لا يقبل ؟ ! !

كيف يطمئن الحاج على قبول حجه ؟

الإمام الشعراوى : الحج المبرور ليس له جزاء إلا الجنة ، (ربنا ليقيموا الصلاة) ، (وليطوفوا بالبيت العتيق) بيت الله يجب ألا يخلو من مصل أو طائف أو راكع إلى يوم القيامة .

والإنسان حين يرى نفسه يحرم ويحج لا يخطر بباله شيء . من أمور الدنيا . فإذا ما انتهى من أعمال الحج تشوق إلى أهله ووطنه . وتلك حكمة أخرى . لأنه لو حلا له النسك . ولم يتشوق للعودة للأهل والوطن . لضاق المكان بالمحبين .

وكون الحاج خرج من ذنوبه كيوم ولدته أمه . يعنى الذنوب التى بينه وبين ربه ، أما الذنوب التى بينه وبين العباد . فلابد أن تؤدى قبل الحج . فهب أن قائلاً قال : رجل صحت توبته . كان فى عنقه مظالم ، ونيته فى أن يرد المظالم ، ثم لا يسعفه زمنه . كما فى الدعاء : « اللهم ما كان لك منه فتحمله عنى » متى يكون هذا ؟ إذا كانت نيته صادقة وأنه سيؤديه والله يعلم هذا . ولذلك نجد من دقة التكليف أن المدين لا يصح أن يحج إلا إذا استأذن صاحب الدين أو كفيله ، فإن كان عنده وفاء فى بلده أو يوصى .

إننا حين نقيس صفقات عند ربنا فلا ننظر أن الجزاء أكبر من العمل .

هل للعمرة أوقات خاصة بها؟ أم فى أى وقت؟

وهل العمرة « سبع مرات » تغنى عن الحج؟

الإمام الشعراوى : فى أى وقت لك أن تعتمر ، وإن كان البعض يفضل رمضان ورجب والمحرم وربيع .

والعمرة « سبع مرات » لا تغنى عن الحج ، لأن الحج الأكبر أشهر معلومات ، ونسك معين .

الحج فى البعثات

ما الحكم عندما يقر طالب الحج فى طلبه أنه لم يحج قط ؟ مع أنه سبق له الحج ؟ وذلك لكى يتفادى التعليمات الخاصة بمن سبق له الحج ، فليس له أن يتقدم ! وما الحكم بالنسبة للحاج من بعثات الدولة ولا يتحمل شيئًا ؟ هل حجه صحيح ؟ أم لابد أن يتحمل مصاريف الحج من ماله الخاص ؟ .

الإمام الشعراوى : إن الإقرار بعدم الحج : خيانة لقانون بلده ، وليس خيانة لدينه ! !

إذا كانت بعثات الدولة لصالح الحجيج فهى صحيحة وشرعية . وفى هذه الحالة تكون الاستطاعة بالغير ، وذلك جائز شرعًا . كما لو تبرع لك إنسان بمصاريف الحج ، هنا استطاعة بالغير .

الحج وعبادات أخرى

هل الحج يشمل عبادات أخرى ؟ كما سبق أن قررت فضيلتكم أن الصلاة تشمل كل العبادات ؟

الإمام الشعراوى : الحج يشمل : نفقة المال . ونفقة البدن .

من ذوق الإيمان !

هل زيارة الرسول ﷺ من نسك الحج ؟.

الإمام الشعراوى : ليس من النسك ، ولكنه من « ذوق الإيمان » أما حديث : « من حج ولم يزرنى فقد جفانى » فالرسول الذى علمنا المناسك ، وهذا الخير كله ، فمن الذوق أن نزوره وكون الزيارة فيها بركات كثيرة ، هذا موضوع آخر.

وقال الإمام الشعراوى : أقسم بالله ، ما استقر فى ذهنى ، معنى لهجرة الرسول إلى المدينة ، وقوله : « المحيا محياكم ، والممات مماتكم » إلا أن للرسول قصدًا خاصًّا . ومؤدى هذا أن الله أراد أن يكون الرسول فى المدينة . حتى لا تكون زيارته تبعًا لزيارة البيت . ليكون لها شأن آخر وذوق آخر.

الهدى بجوار الكعبة

ما حكم الهدى ؟ وهل يجب أن يكون بجوار الكعبة ؟ أم فى أى مكان ؟ .

الإمام الشعراوى : لابد أن يكون بجوار الكعبة ، وصدق الحق إذ يقول : (هديًا بالغ الكعبة) .

الرمز فى الحج

لماذا الرمز فى طقوس الحج ؟ لماذا رمى الجمرات ؟ حجر صغير فى حجر كبير لماذا ٤٩ حصية أو ٧٠ حصية :

[٧ + ٢١ + ٢١ + ٢١] لرمى الجمرات الثلاث ! ! ؟ لماذا تقبيل الحجر الأسود فى الكعبة المشرفة ؟ .

الإمام الشعراوى : المؤمن بمشرع لا يقول له لماذا ؟ الذى ينقاد لمشرع لا يقول له لماذا ؟ إذا قال : لماذا ؟ كان ذلك رجوعًا فى الإيمان . العلة : تنقاد لها ولو من خصمك ! ! إنك لا تراجع الطبيب ولا تقول له لماذا ؟ مع أنه قد يخطئ فى عقار يودى بحياتك ! !

إن إبراهيم عليه السلام ابتلى بذبح ولده ! هذا تكليف لإبراهيم من ربه ! هل الشيطان ترك إبراهيم ؟ الشيطان تسلط على إبراهيم وهاجر

وإسماعيل ؟ ! أم وأب وابن ! ! . الشيطان يوسوس : لإبراهيم : كيف تقتل ابنك ؟ .

ولهاجر : كيف تتركين إبراهيم يذبح ابنك ؟ .

ولإسماعيل : كيف تنصاع لأمر أبيك ؟ هل هذا أب ؟ .

هذه رؤيا .. ورؤى الأنبياء حق . قال إسماعيل :

(يأبت افعل ما تؤمر ، ستجدنى إن شاء الله من الصابرين) . افعل ما أمرت به .

لقد وقفوا « الثلاثة » موقف الرد على الشيطان .

ولعل هذه الأماكن التى تُرْجم ، هى الأماكن التى وقف فيها الشيطان لإبراهيم وهاجر وإسماعيل !

ولتكون من جهة مقابلة : يطلب الله منا : حجرًا فى الكعبة نقبله أو حجرًا نرجمه ! !

هذا حجر يعظم ! ! وهذا حجر يرجم ! !

هذا حجر يُقبّل ! ! وهذا حجر يُقنبل ! ! .

مكة .. والمدينة ! !

ذهب الكثير منا – يا فضيلة الإمام – إلى مكة والمدينة .. وعاد ليقول : إن انبهاري بالحرم النبوى أكثر من انبهارى بالحرم المكى والكعبة المشرفة ! ! فهل من تعليق على هذا من أستاذنا الشعراوى ؟ .

قال الإمام : مع « البيت الحرام » غيب ! ! ومع الرسول مغزى ! ! ولأن الله يتجلى فى بيته فى مقام الجلال ، والجلال متهيَّب ! !
وفى « المدينة » يتجلى الجمال ، والجمال متهافت عليه ! !

الأقصى ! !

عودة يا فضيلة الإمام إلى الإسراء والمعراج : هل كان المسجد الأقصى موجودًا تلك الليلة ؟ أم المكان فقط ؟ وهل من تعليق بالنسبة للأقصى ! ! ؟

الإمام الشعراوى : البعض يقول إن المسجد هو المكين . والحقيقة هو مكان السجود . (وإذ بوأنا لإبراهيم مكان البيت) ، إذا بنى أو عمل أصبح مكينًا . وعلى هذا الأساس ، فالمسجد كان موجودًا .

مسجد ثالث فى الإسلام

وقال الإمام الشعراوى : قال : « المسجد الأقصى » .. إذا رأيت أفعل تفضيل ، « أقصى » ! ! أى أبعد ! ! هناك « المسجد الحرام » .. و « المسجد الأقصى » .

إذن لابد فى الإسلام سيكون « مسجدٌ ثالث » ! ! مسجد « قصى أو بعيد » ألا وهو « مسجد الرسول بالمدينة المنورة » .

« ليلاً » لماذا ؟

لقد علمتمونا — يا فضيلة الإمام — أن الإسراء هو السير ليلاً لماذا النص الشريف : (سبحان الذى أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى) لماذا النص على « ليلاً » ؟ .

قال الإمام : لكى نمنع من يقول إنه « منام » أو « رؤيا » لأن المنام لا يكون إلا « ليلًا » فى الغالب ، والنوم يكون بالليل ويكون بالنهار .

بالجسد والروح !

هل الإسراء والمعراج بالجسد والروح ، أم بالروح فقط ؟ نريد تصفية هذه القضية ؟ .

الإمام الشعراوى : الذين أخبروا بهذا ، ماذا قالوا ؟ لقد كذبوه ، من كذبوه قالوا : لم يحصل ! لو قال إنها رؤيا هل كان يجرؤ أحد على تكذيبه ؟ ! ! طبعًا لا تكذيب له إن قال إنها « رؤيا » . إنه بالجسد والروح ، وإلا ماكان من معجزات الإسلام ! !

إن وقوف قوم بالرد عليه ، وتكذيبه ، دليل على أنها لم تكن « رؤيا » ، وقالوا : كيف تسافر إليه وتعود ، ونحن نضرب ظهور الإبل شهرًا ذهابًا وشهرًا عودة ! !

إذن إن الذين عارضوا « الإسراء والمعراج » ، هم الذين يؤيدون « الإسراء والمعراج » ! !

والإسراء آية أرضية مِن مكة إلى بيت المقدس .. والمسافة بين مكة وبيت المقدس فى ذلك الوقت لم تكن أمرًا سهلاً ، بل كانت القوافل تقطعها فى حوالى شهر ، إذن : المعجزة هنا فى الإسراء .. هى فى الزمن والزمن وحده وهو المقصود ! !

والله سبحانه ، لا يحده زمان ولا مكان ، والرسول ﷺ ، أسرى به ، ثم صعد إلى السماء ، ثم عاد فى نفس الليلة .

معجزة الزمن هنا : جعلت الناس لا يصدقون .. فأخبرهم الرسول ﷺ . بالقوافل القادمة وبأشياء رآها على الأرض خلال الإسراء من مكة إلى بيت المقدس ، والصورة ، ووصف لهم بيت المقدس . أى أنه أعطاهم آية أرضية حسية ، مشهورة على المعجزة .. وكان هذا مقصودًا !!

فالإسراء معجزة أرضية فى حين أن المعراج معجزة سماوية ! !

بين محمد وموسى

فضيلة الإمام الشعراوى : يردد البعض أن ما ورد بين محمد ﷺ ، وموسى عليه السلام ليلة المعراج ، من أجل تخفيض الصلاة .. هو من الإسرائيليات ! ! هل من رأى لفضيلة الإمام لتصفية هذه القضية ؟ .

الإمام الشعراوى : إن التعصب للإسلام ضد اليهود ، لا يعنى أن يتعصب المسلمون ضد موسى ، لا تُحمِّلوا موسى على اليهود ! !

إن تعصبنا نحن ضد اليهود ، ينسحب على موسى . وهذا الحديث ورد فى الصحيحين : البخارى ومسلم . والذين يقولون هذا ، يقولون إنهم متعصبون لمحمد ﷺ تعصباً فوق الطاقة ! !

توجيه للدعاة

ما هو التوجيه من فضيلتكم ، لحملة رسالة محمد ﷺ من الدعاة والوعاظ ؟ .

الإمام الشعراوى : أنا أيضًا أريد توجيهًا ، حيث إننى داع أيضًا ، وواعظ أريد نصحًا . (ومن أحسن قولاً ممن دعا إلى الله ، وعمل صالحًا . وقال إننى من المسلمين) ولا داعى مطلقًا ، أن نطلق شعارات فى غير موضعها . بأن نوجه نداءً لمخلوق قائلين (إذا جاء نصر الله والفتح) . أو (يا أيتها النفس المطمئنة ارجعى إلى ربك راضية مرضية ، فادخلى فى عبادى وادخلى جنتى) هذا نداء من الله جل وعلا إلى نفس مطمئنة يعرفها ، فكيف بنا ننقل هذا النداء إلى من نحب أن نوجهه إليه من المخلوقات ! ! ؟ كيف نوجه النداء بقدرتنا القاصرة ! هذا خلط وخطأ بين ! !

إننا يجب أن نوجه معًا من النبع الصافى ، من القرآن الكريم ، والسنة المطهرة . وأن ندعو بالحكمة والموعظة الحسنة ، وأن يكون القول متفقًا مع الفعل . إياك أن تقع عين الموعوظ على خطأ ، لأن عيونهم « مفتحة » ! !

توحيد الأعياد الإسلامية

ما رأى فضيلة الإمام فى توحيد الأعياد الإسلامية ، وخاصة أول رمضان ، والعيدين : الفطر والأضحى ووقفة عرفات ؟ .

الإمام الشعراوى : نتجه إلى بلد فيه نسك يرتبط بهذا (وكذلك جعلناكم أمة وسطًا ، لتكونوا شهداء على الناس) ..

الاختلاف سببه الوقت .. إننا نلاحظ فى القطر الواحد فى القاهرة – هنا نصلى المغرب وفى الإسكندرية بعد دقائق وهكذا ! !

ولا مانع من هيئة علمية دينية على مستوى العالم الإسلامى ، فى مكان متوسط وليكن « مكة المكرمة » وتحدد الأعياد الإسلامية وأوائل الشهور العربية ، التى تلزم كل الدول الإسلامية .

الحج عن الغير

عودة إلى الحج يا فضيلة الإمام : عزم مسلم على الحج فلم يصبه الدور؟ فهل له ثواب الحج؟ وما حكم الحج عن مسلم لم يحج حيًّا أو ميتًا ؟ .

الإمام الشعراوى : المسلم مكلف بالحج إذا كان مستطيعًا ، ومن الاستطاعة أن تأذن له الدولة . إن لم تأذن ، فشرط الاستطاعة غير متوافر .

للمسلم أن يحج عن غيره ، حيًّا أو ميتًا .

جنة آدم

هل جنة آدم هى جنة الآخرة ؟

الإمام الشعراوى : إذا كان الله قد أطلق الجنة على معان متعددة ، فلماذا حملنا جنة آدم على غيرها ؟ (إنا بلوناهم كما بلونا أصحاب الجنة) . أيريد أحدكم أن تكون له جنة ، لقد أطلقت الجنة على معان كثيرة .

طبيبة تكشف على رجل !

ما حكم طبيبة تكشف على رجل؟ وطبيب يكشف على امرأة؟

عند الضرورة ، لا مانع ، مثل الطبيب يكشف على امرأة عند الضرورة أيضًا ، وعند عدم وجود طبيبة . أو وجدت وكانت غير متخصصة !!

الغناء للرجل

ما حكم الغناء للرجل ؟ .

إن تاب الله عليه ! ! نطلب له التوبة ! !

تجميل الحواجب !

ما الحكم فى تجميل الحواجب للسيدات ؟ واستخدام أدوات التجميل « التواليت » ؟

الإمام الشعراوى : التخلص من حاجب لإنشاء حاجب حرام ، ولكن إذا كان لتجميل الحاجب فجائز ! !

استخدام أدوات التجميل للزوج فقط فى البيت !

المسح على الباروكة

ما الحكم فى المسح على « الباروكة » ؟ والمسح على الشراب ؟ فى الوضوء :

الإمام الشعراوى : الوارد هو المسح على الخفين ، ولكن إذا أرادت أن تَجْعل رأسها رِجْلاً فلتفعل ! ! العبارة التزام وليست قياسًا أو اجتهادًا ! !

الاستماع للأغانى

ما حكم الاستماع للأغانى ؟

الإمام الشعراوى : لم يبح إلا نشيد الحداء ، حادى الإبل ! وغناء المرأة للسيدات ! والرجل بشرط ألا يكون مهيجًا ! !

لا خير فى خير بَعْدَه النار ، ولا شر فى شر بَعْدَه الجنة .

ولابد من مقارنة المقدمات بالنتائج .

قص الشعر للمرأة

هل للمرأة أن تقص شعرها ؟ .

الإمام الشعراوى : إذا رأت فيه جمالها .

الصلاة الوسطى

ما هى الصلاة الوسطى ؟

الإمام الشعراوى : قال الرسول ﷺ : صلاة العصر .

التصوير

ما حكم التصوير الفوتوغرافى ؟ والزيتى ؟

الإمام الشعراوى : لا يخلق شيئًا جديدًا ، ولكنه ينقل الأصل أو من الأصل ، فهذا جائز شرعًا .

التجميل وزرع الأعضاء

ما الحكم بالنسبة لجراحات التجميل وزرع الأعضاء ؟ .

الإمام الشعراوى : مثل ماذا ؟ .

إزالة إصبع سادس : حسنة ! حرق ! أى شىء زائد ! .

الإمام الشعراوى : فى هذه الحالات يجوز ، مادام ليس فيها خلق جديد ، ولكنه استشراف إلى الأحسن والأجمل .

الصلاة فى القطار

كيف نصلى فى القطار أوفى السفينة ؟ .

الإمام الشعراوى : عند تكبيرة الإحرام ، الاتجاه إلى الكعبة ، ثم يتجه به المركب حيث شاء .

الملابس للمرأة

هل اتساع الملابس ضرورة للمرأة ؟ وما القصد من احتشام المرأة ؟

ـ الإمام الشعراوى : بشرط ألا يكون واصفًا ولا كاشفًا . ومقصد الإسلام من احتشام المرأة أن يقيد حركتها ، فى السفور وهى جميلة ، حتى يؤمن شيخوختها وهى غير جميلة ! !

أجمل الدعاء

ما أجمل الدعاء ؟ .

الإمام الشعراوى : ما علمه النبى ﷺ . إلى أم المؤمنين عائشة رضى الله عنها :

« اللهم إنك عفو . تحب العفو . فاعف عنّا » .

الصدقة والمال

يقول الرسول ﷺ : ما نقص مال من صدقة . نريد توضيحًا يا فضيلة الإمام ؟ .

الإمام الشعراوى : مثلما تزداد البئر عمقا كلما أخذت منها ! ! الصدقة تنمى وتزيد المال بركة ونفعًا .

حق آخر فى المال

هل فى المال حق سوى الزكاة ؟ .

الإمام الشعراوى : قال الرسول ﷺ نعم . ثم قرأ قوله سبحانه : (وآتى المال على حبه) .

الرب والعبد المؤمن

يسألونك : وردت أكثر من مرة ، والجواب قل - أو فقل ! إلا (وإذا سألك عبادى عنى فإنى قريب) ما الحكمة فى هذا ؟ .

الإمام الشعراوى : كل سؤال يطرحه الله - نجد أن الرسول ﷺ تلقى الجواب من الله بـ « قل » أو « فقل » كأن المسألة ليس فيها اجتهاد لبشر :

يسألونك ماذا ينفقون ؟ . (قل ما أنفقتم من خير فللوالدين)

يسألونك عن الأهلة : (قل هى مواقيت للناس والحج) .

ويسألونك عن الجبال : الوحيدة فى القرآن قال : (فقل ينسفها ربى نسفا) .

وسؤال واحد ليس فيه الفاء » ولا (قل » : « وإذا سألك عبادى عنى فإنى قريب) .

لأن إرادة الله غير محجوبة عن أحد من خلقه . والسؤال موجه لذات الله ، إذا وجه العبد المؤمن السؤال ، فلا واسطة لأحد ، لا واسطة إطلاقا بين رب وعبد مؤمن وهذا يؤكد المباشرة بين العابد والمعبود ، وفيها معنى التقاء العبد المؤمن وخالقه جل ثناؤه .

المسارعة فى الخيرات

من الذى يتقبَّل الله منه الدعاء ؟ .

الإمام الشعراوى : هذا واضح فى القرآن الكريم : فى سورة الأنبياء : بعد أن ذكر دعوات الأنبياء واستجابته لهم قال :

(إنهم كانوا يسارعون فى الخيرات ويدعوننا رغبًا ورهبًا وكانوا لنا خاشعين) ، فشرط استجابة الدعاء المسارعة فى الخيرات . فالدعاء يتقبل من العبد الخير الذى يسعى فى الخير ، ولا يتقبل من عبد يسعى فى الشر وإيذاء البشر وهو بذلك إنما يحاول أن يفسد نظام الكون مخلوق الله .

والمسارعة فى الخيرات جزء من الإيمان له أهميته القصوى لماذا ؟ لأنه إيمان بالجزاء وبالآخرة ، وبقدر الله وبقدرته سبحانه وتعالى .

فمن سارع فى الخيرات أصبح مستجاب الدعوة .

مواجهة التحديات

ما رأى فضيلة الإمام الشعراوى بالنسبة لتجمع إسلامى عربى لمواجهة أية تحديات ؟ .

أجاب الإمام الشعراوى :

التجمع هو انضمام قوة إلى قوة تساندنى وليس ميدانًا نتصارع فيه . أو الانضمام إلى قوة تعاندها . لأن القوة التى تعاند أخطر من عدم التجمع ، لأنها ستبدد الطاقة .

أن تجمعنى أنا وأنت حينما يكون غرضنا واحدًا وهوانا واحدًا ، وليس من الممكن لبشر أن يكون على هوى بشر .

وهذا لا يتأتى بعد أبدًا فى تكوينات بشر لبشر ، ولا فى خضوع بشر فى رأى بشر ، وإنما يأتى إذا التقينا جميعًا عند قوة ندين لها بالولاء والطاعة ، ولا يجد الفرد فينا غضاضة ، فى أن يخضع لهذه القوة لأنه

لا يخضع لمثيل . وإنما يخضع لما هو فوق المثيل . بإقرار المثيل .. يبقى إذن فشلنا كله ، إننا نجتمع ولكن بمثيل « تحسبهم جميعًا وقلوبهم شتى .. » المسألة ليست تجمع قالب لكن المسألة تجمع قلوب .. وتجمع القالب هذا هو الذى يخضع لإرغام القوى والسياط تجمع القوالب . ولكن لا تستطيع أن تجمع القلوب .. فالمطلوب أولا أن قلوبنا تلتقى ومتى تلتقى قلوبنا ؟

القلب هو ظرف للهوى .. يعنى الحيز الذى يشغله الهوى . عندما يكون ما فى قلبى مساويًا هواك تمامًا تلتقى القلوب . أما أن تكون القلوب شتى فما القلق الآن؟ وبعد ذلك تظنهم جميعًا ، إن قوالبهم مثل بعضها .. إذن أنت واهم .. لماذا ؟ .. لأن اتحاد القوالب يحجب العين فقط . وما نريده حقيقة هو ما وراء هذه المسألة .. وإلا فهى مصيبة وخيبة لأننا نلتقى قوالب ولا نلتقى قلوبًا .

وحدوا هذه الجموع قلوبًا . فاختلاف القلوب أصل البلاء .

إننا يجب أن نفهم أننا فى حاجة اسمها الانتماء . والانتماء هو الشىء الذى ينتمى إليه المنتمى بمعنى أنتمى إلى بقعة أرض أى انتماء وطنى ، قد أنتمى إلى قوم وهذا انتماء قومى . قد انتمى إلى ثقافة يقولون فلان ثقافته غربية فهذا انتماء ثقافى وقد ينتمى إلى مذهب سياسى . فقد يكون شيوعيًّا فهذا الانتماء شيوعى . فالانتماءات تختلف . إلا انتماء واحدًا

وهو انتماء الإيمان الإسلامى لأن البقعة . لا ننظر إليها ، والجنس والدم لا ينظر إليهما ، والثقافة لا ينظر إليها ، ولا ينظر إلا لانتماء واحد هذا الانتماء الواحد يجعل هوانا واحدًا ومادام هوانا واحدا ، أصبحت قلوبنا واحدة ، ومادامت قلوبنا واحدة اضطرت قوالبنا أن تكون واحدة . لكن قد تكون قوالبنا واحدة ، ولكن أنت وأنا غير واحد .. ولذلك الحق يقول (ولو اتبع الحق أهواءهم لفسدت السموات والأرض) وما نحن فيه من فساد الآن ما سببه ؟ لأن كل واحد له هواه ، وهذا هو الناشئ ولكن لو أننا كنا جميعًا ندور فى فلك واحد هو وحدة الهوى ، فحينما يوجد ذلك الهوى فكل الأمور تجتمع بطبيعتها لماذا ؟ لأننى عندما يكون هواى هو الحق فإنه لا يتعبنى أن نصل للحق بفلان أو بفلان ، إن وصلت بطريقة فهذا لا يضعفني ، وإن وصلت بطريق غيره فذلك لا يذلني ، لأن هدفى أن أصل إلى الحق ، ومادام هدفى أن أصل إلى الحق فلا يعنيني .

من الذى يردد شعار الإسلام ؟ بلال الحبشى . حبشى هو الذى يردد شعار الإسلام لأمة عربية لسانها عربى .

وهذا رسول الله ﷺ يضم سلمان الفارسى إلى أهل البيت ويقول « سلمان منا آل البيت » . لغى الأجناس ولغى الدم . ولغى اللسان . ولغى كل شيء . ومثلا عمر يقول على صهيب الرومى : نعم العبد لو لم

يخف الله لم يعصه ، أصبحت المسألة ليست خوفاً من الله ، ولكنها الخوف من المعصية لأنه يحب الله.والأمر ما يكون أبو بكر الصديق أول من آمن من الرجال برسول الله ﷺ . جنديًّا فى جيش- قائده أسامة الشاب .. لأنه ليس هناك إلا الإسلام . ومحمد ﷺ أرسله الله رسولا إلى الناس كافة . للناس جميعًا . وليس للعرب فقط لأن الذين قالوا مثل هذا الكلام أراحونا من أنهم كانوا يستشهدون بالقرآن ، ومادمت تستشهد بالقرآن فقد أعفيتنا مهمة الجدل ، فإنى أرد عليك فقط بآيات فى القرآن الذى تستهدى به (ولو آمن أهل الكتاب لكان خيرًا لهم) وقال (الذين يتبعون الرسول النبى الأمى الذى يجدونه مكتوبًا عندهم فى التوراة والإنجيل) .

وهذه هى كل الضجة لأن أهل الكتاب لا يؤمنون بما نزل به القرآن . وهى ضجة لا يجب أن يلتفت إليها على الذى يتكلم بها ولو فكر فعليه أن يراجع إيمانه بالله .

الرسول ﷺ جاء للناس كافة وللناس جميعًا . ومع ذلك حينما سيطر الإسلام على الجزيرة العربية فقط أعطى رمز نشر الدعوة للجميع بإرسال الكتب والرسل إليهم فى العالم كله ، العالم المعاصر يبقى معنى ذلك إيذانًا بعالمية الدعوة وإنسانية الدين الإسلامى وكافية الرسالة فالرسول

أعلن عن أصول الدعوة فقط وترك للخلفاء من بعده ، وللمؤمنين من بعده ، أن يفسحوا بالدعوة فى البلاد ، جاءت كتبنا على يد أبى بكر أولا ثبت الدعوة فى نفوس الناس ثم جاء عمر. إذن فالأصل الأصيل أولا : أن تتكون الخلية والنمو. فالرسول ﷺ أفسح بالدعوة كتبًا ورسلاً وترك بعد ذلك الأمر لمن جاء بعده . فساحوا بالدعوة شرقًا وغربًا بعد الخلية الإيمانية التى تكونت فيهم . وعندما تريد عمل مجتمع . فلا تجمع صفرًا إلى صفر ، ولكن يجب أن نعطى الصفر رقمًا إيمانيًا وقدرًا إيمانيا . ولكن لا قدر إيمانى تضمه إلى لا قدر إيمانى والنتيجة شر من لا . لأن خصوم الإسلام يقولون لو تجمع المسلمون لكانوا خطرًا ولكن عندما يجتمعون ولا يجد الخصوم خطرًا .. هنا الكارثة وشر من لا يعنى لأن نكون هكذا وخير لنا أن نتهم فى تفرقنا .. ولا نتهم فى تجمعنا . وعلى من يريد تجمعا إسلاميا ، فعليه أن يطبق منهج الله ويراجع الإيمان ويراجع الإسلام .

وعلى كل .. فإننى لا أرى انفعال الناس على قدر الأحداث . الانفعال يعنى نفكر ، يعنى نعمل كذا وكذا ، أنا أفهم حاجة حدثت يبقى إذن قبل ما نجتمع كل واحد ينفعل على قدر الحدث . لكن انفعال العالم الإسلامى ليس على انفعال قدر الحدث ، دولة واحدة إسلامية تُهَاجم « أفغانستان » ، ليس لأنها دولة إسلامية فقط ، لكن لأنها أفغانستان بالذات . أفغانستان التى تأبت بإيمانها وإسلامها على كل

مستعمر . هذا ما سجله التاريخ دولة إيمانية . ومع ذلك جاءت التجربة فيها .

ويجب ألا ننتظر انتصار الغرب على الشرق فى هذه القضية ، فلن يكون ذلك انتصار للإسلام ، وإنما سيكون انحياز الإسلام إلى جهة ثانية . وتنتهى المسألة ! !

واجبي . . كداعية

فضيلة الإمام: إذا عهد إليكم نشر الدعوة الإسلامية على صعيد العالم الإسلامى. ما هو المنهاج الذى يراه فضيلة الإمام؟.

أجاب فضيلة الإمام الشعراوى :

المنهج الأول أن أثبت الإسلام فى نفوس المسلمين ، فأنا ضد نشر الدين الإسلامى فى أمم غير إسلامية ليصبحوا أسوة وكيانًا فى الوجود ساعة ما يكونون أسوة واقعية فى الوجود ، سيلتفت إليهم الناس انظر إلى رقعة العالم الإسلامى الكثافات الإسلامية موجودة فى أمم لم يدخلها قَطُّ فتح إسلامى . بل وجدت بالأسوة .

فإذا ما ثبت الإسلام فى نفوس المسلمين أتأبى على أى وال لا يحكم بمبدأ الله . حين أتأبى على حاكم يحكم بغير منهج الله قد أكون شهيدًا ، إن كنت مؤمنًا صحيحًا بحكاية الإيمان وبحكاية لقاء الله والشهادة ،

فأسارع إلى هذه الشهادة . ومن يخاف منها فلا يؤمن بها .

وخطأ القول : دنيا ودين تأتى الدنيا فى مقابل الدين لأن الدين للاثنين للدنيا والآخرة . الدنيا يقابلها الآخرة . والدين الاثنين الحياة الدنيا موضوع الدنيا . والآخرة جزاء على الإحسان فى هذا الموضوع .

حقيقة المهدى المنتظر !

فضيلة الإمام كثر الجدل حول المهدى المنتظر. ما هى الحقيقة على أسس من تعاليم السنة المطهرة ؟

قال الإمام الشعراوى : هذا موضوع قد سبق أن تكلمت فيه . وقرأت ما أثير ونشر فى هذا الموضوع وتابعته تفنيدًا وتأييدًا وما بين التأييد والتفنيد ، أما الوسطية بين التأييد والتفنيد ، والوسطية التى لم تبحث فى الآثار المنقولة عن رسول الله ﷺ ولم تبحث فى توقيعها وعدم توقيعها والمراد من هذه الآثار أنها رمز للإصلاح . قلت إذن هؤلاء يعفون عن مناقشةالآثار. صحة وحسنًا وضعفًا ووضعًا فى الحديث . لأنهم لما قالوا المراد بما ورد. المراد به رمز للإصلاح ، وأنا قلت أنتم إذن (أعفتونا) من المناقشة وهذا رأى تبنوه من الإمام محمد عبده . فقلت طيب أنا (حسلم) جدلا معهم أن المراد بها الإصلاح . لكن أيوجد إصلاح بدون

مصلح . ثم أتجعل إذن المهدى شيطان كل عصر . سمعت هذا أن المهدى ده شيطان ! كل فترة يطلع واحد اسمه المهدى . وبعدين بعد هذا يتبين أن المهدى ولا أى حاجة ثم كون المهدى شيطان كل عصر ، لأنه فى ناس قامت وبقت تعمل له مبادئ وتشريعات إلى أن تصل إلى درجة النبوة ، ونحن لا نقول الهادى المنتظر ، نقول المهدى المنتظر ، فأى واحد يأتى بزيادة فى المنهج أقول له أنت كاذب . ومعنى مهدى يعنى لم يأت بشيء جديد ، ومهدى يعنى أنه واحد حمل نفسه على منهج الله . إذن من يأتينا هو نموذج لتطبيق الإسلام وليس نموذجًا للزيادة عن الإسلام .

مهدى يطبق الإسلام فى نفسه ، نقول له أنت إذن مأمون علينا طبق الإسلام علينا كما تطبقه على نفسك ، والمهدى يبايع ولا يستبيع ، يعنى طالب البيعة بالقوة فهو يحمل دليله .. دليل كاذب يبقى إذن الأول أن يأتى بمبادئ .. نقول له ليس هناك مبادئ لأن المسألة انتهت ونحن لسنا فى انتظار هادى منتظر وإنما نحن فى انتظار مهدى منتظر ، ومعنى مهدى أنه إنسان استطاع أن يخضع نفسه لمنهج الله . الرسول ﷺ كان رسولا .. القرآن منهج . والرسول أسوة تطبيقية للمنهج .

لذلك إن سئلت مرة سؤالا : كل حاجة فى الإسلام تقول : عمر عمر عمر . قلت : عندما نقول فى كل حاجة فى الإسلام محمد محمد يأتى واحد يقول : أصل محمد مؤيد من الله ، ويعمل مالا يقدر عليه آخر .

إنما عمر بشر وليس رسولاً لنقول للناس إن من الممكن لأى بشر تابع للرسول فيما يطبق منهج الرسول إنه يكون مثل عمر وليس مثل محمد ، حين يوجد واحد يقول أنا المهدى المنتظر ويرغمنا على ذلك ويطلبها لنفسه نقول له أنت كاذب لأنه يبايعه وهو كاذب . كل ما نريد مهديًّا يطبق منهج الله .

قادة من الإسلام

ما هى القواعد فى رأى فضيلة الإمام التى يجب أن يتصف بها قادة المسلمين وأقصد حكام المسلمين؟.

قال الإمام الشعراوى :

حين تضيف قادة إلى الإسلام .. فالإضافة على ثلاثة أنواع :

- قادة بالإسلام .
- قادة فى الإسلام .
- قادة من الإسلام .

فأى نوع تريد؟

قلت : قادة من الإسلام .

قال : اختيار القائد على أنه مسلم ومعنى مسلم أنه مطبق للمنهج مثلما قلنا : إنسان يأمنه الناس كل حراستهم وأن تكون الغاية منه قيادته

للإسلام ، وأن تكون كل حركة له فى الإسلام فيكون قائدًا من الإسلام .

وتعريف قادة الإسلام يستلزم أن الإسلام نعرفه الأول ، إذن الإسلام هو الأساس ، هو النبع الذى يخرج منه القادة . وألا يزيد شيئًا فى الإسلام . إنما هو حارس لتطبيق منهج الإسلام ، ولذلك قال النبى ﷺ : الإسلام أس والسلطان حارس ، ومالا أس له مبدع ، ومالا حارس له ضائع .

الإسلام أس والسلطان حارس ، ومعنى كلمة حارس أنه لا يدخل شيئًا جديدًا فى الإسلام أبدًا .

آراء : الإسلام أكذوبة ! !

قضية هامة يا فضيلة الإمام تشغل الرأى العام : آراء ملحدة توزع تهاجم الإسلام وكتب تقول : الإسلام أكذوبة ! ! فكيف الطريق الآن ؟

قال الإمام الشعراوى : إن الأحداث هى التى رتبت لوجود هذه الأشياء .

إذن ما معنى الأكذوبة ؟ الكذب كلام لا واقع له .. والإسلام لم ينزل الآن حتى يقال عنه إنه أكذوبة . الإسلام نزل منذ ١٤ قرنًا وكان واقعًا قاد حركة الحياة أكثر من ألف عام .

ومن يقول إن الإسلام أكذوبة هو الأكذوبة ما معنى الكذب : إنه فيه نسبة كلامية تخالف حسب الواقع فهل الإسلام نزل الآن لكى نقول للناس لا تصدقوا الإسلام ! ! لأنه أكذوبة ! ! لو أن الإسلام جاء من

١٤ قرنًا ولم يأت نظريًا وكانت دولته هى الدولة الأولى . إذن له واقع . ثم نحن لا نقول ذلك باعتبارنا مسلمين . كل دين له منهج منهج أصيل . ومنهج وكيل . منهج أصيل فى كلام الله منزل على رسوله ، ومنهج وكيل هو حديث الرسول ﷺ ، لأنه موكل بنص القرآن أن يبين للناس . يبقى إذن سنة رسول الله مؤيدة بالمنهج الأصيل . أنا ضربت مثلا : اعطونى من الدستور على أن من يتخلف ١٥ يومًا عن عمله يفصل ما فيش فى الدستور حاجة مثل هذه . هل الحكم فى هذا مخالف للدستور ؟ .

لا ، لأن الدستور قال كل هيئة تعمل نظامًا وتعمله قانونًا . فإذن هى موكلة من صاحب النص الأول أن يفعل . فكل فعل له . خاضع للنص الأول ولذلك القرآن قال (من يطع الرسول فقد أطاع الله) . حتى أن غير المسلمين وغير المؤمنين بالقرآن أقروا بأنهم لم يجدوا كتابًا فى العالم موثقًا التوثيق الصحيح إلا القرآن وهو المنهج الأصيل لنا .. فكل كلمة فى القرآن صحيحة فى نقلها ومنقولة إلينا كما نطقها الرسول ، وتلك ميزة لم تظفر بها الديانات العظمى التى سبقت الإسلام .

الإسلام أمر واقع منسوب إلى الله . ومن يدعى أنه أكذوبة فهذا إفلاس فى الجدل . فأى مبادئ الإسلام ليس فيه سبق ولا تميز . ولا حاجة بنا أن نقول من أين جاء ؟ هل هو فى قيادة حركته للحياة أهو منصف فى هذه القيادة ؟ أم هو سابق فى هذه القيادة أم هو متميز بها ؟

وأنا كمسلم عندما عرفت أنه من عند الله آمنت بالإسلام وغير المسلم ليس له أن يقول من أين جاء ؟ كل ما عليه أن يبين لنا ما هو الشيء فى نظره فى تعاليم الإسلام ؟ فإن أراد غير المسلم أن يثبت أن محمد بن عبد الله كذب . فإنه يريد من هذا الواقع أن يثبت إليه شيئًا أكثر من أنه رسول . أى يجعله إلها . فالذين لا يؤمنون بمحمد رسولاً . يريدون أن يرفعوا محمدًا فوق مستوى الرسول على أنه إله لأن القرن العشرين يثبت دائمًا نظريات .. الإسلام أقرها منذ ١٤ قرنًا . فالأشياء التى لم تثبت إلا فى القرن العشرين وقالها رسول الله ﷺ من ١٤ قرنًا ، (قل لو شاء الله ما تلوته عليكم ولا أدراكم به) لأن كونها تنسب إلى الله عنده ، عند رسول الله ﷺ ، خير من أن تسند إلى نفسه ، ولذلك الذين أنكروا الله بعيدون عن محمد وقلبه ، والذين آمنوا بالله ولم يؤمنوا بمحمد قريبون إليه من قلبه عن أولئك . يعنى « شوف » العظمة المحمدية ، إن الذين آمنوا بالله وجودًا وإن كانوا قد انحرفوا فى الله تصورًا . فى قرب إلى محمد أكثر من الذين كفروا بالله . ولذلك انظر حادثة الروم كانت بين أهل الكتاب وعدوهم ملحد ، والمسلمون كانوا مع أهل الروم لأنهم يؤمنون بإله . وإن كانوا مختلفين معهم فى تصور ذلك الإله .

والحق سبحانه وتعالى يقول فى كتابه : (سنريهم آياتنا فى الآفاق وفى أنفسهم) وهذا إخضاع للرقابة (حتى يتبين لهم أنه الحق) معنى أنه يتبين

لهم أنه الحق يعنى أنهم سيصلون إلى مثل هذه الأشياء فى حين أنهم ليسوا مؤمنين بالقرآن ولا بمحمد .

سيأذن الله لبعض الأسرار أن توجد على بعض أناس . هؤلاء الأناس لم يكونوا مؤمنين بالقرآن ولا بمحمد . سنريهم الآيات حتى يتبين لهم أن ما قاله محمد هو الحق . وقول محمد سابق على قولهم ، وهذا دليل على أن الذى أخبره بذلك يعلم ما كان وما يكون عليه الواقع .

والأعجب من هذا ، إذا سألت أطباء الأمراض الجلدية فى حاجة اسمها الجذام وارد فيه حديث نبوى الحديث من ١٤ قرنا . يقول الرسول ﷺ (فر من المجذوم فرارك من الأسد) ، وبعد التحليلات والبثيولوجات ثبت أن الجذام أنواع ونوع واحد فقط منه يُعدى هذا النوع سماه الإنجليز بلغتهم . (وجه الأسد) والرسول يقول (فر من المجذوم فرارك من الأسد) .

وهذه أمور كونية ، والأمور الكونية مشاهدها من واقع وجودها شاهدها من الذين وصلوا إليها وسموها هذا الاسم ، وهؤلاء ليسوا مسلمين حتى نقول لقد أطلقوا الاسم من أجل التوافق بين الحديث وبين المرض . والله لو علم الإنجليز أو خصوم الإسلام بأن النبى قال (كفرارك من الأسد) لغيروا هذا الاسم . هذه حقيقة كونية وغيرها فى تطبيقات الإسلام الكثير والكثير .

فلسفة الصوم

فضيلة الإمام : عودة فى رحلة الإيمان إلى الصوم ، باعتباره « خارج كادر الجزاءات ! ! » ما هى فلسفة الصوم ؟

قال الإمام : لا أحب أن يقبل المكلفون على الأمر التكليفى لعلة أو لما فيه من أسرار وحكم ، لأن المؤمن لو أقبل على فعل الأمر لعلة ، لصار إيمانه بالعلة .

والمفروض أن يكون الإيمان بالأمر ، فهمتَ العلة ، أو لم تفهمها ! !

المهم أن يكون الدافع لفعل المأمور به هو الأمر لا العلة ، ومن هنا يظهر الفرق بين إنسان ، غير مؤمن ، لو أظهرت له علة شىء تتصل بذاته لأقبل عليها ، وبين المؤمن الذى يقبل على الفعل لأنه من الله ، ولذلك ، فإنى أؤكد أن علة كل حكم : الأمر به ، . . لكن الناس قد

يلتمسون عللاً وَحِكَمًا بعد مزاولتهم للأمر الذى أمرهم الله به ، والعلة والحكمة لم يعرفا قبل مزاولة الأمر ، ولكن بعد فعل الأمر ومزاولته وممارسته .

فمثلا : زاولت الصيام : فظهرت لك فوائد وحكم ، وعلل فى أداء فريضة الصوم ، فقلت إن للصوم فوائد منها هذا ومنها ذاك ، فالفوائد لم تتبين قبل الصيام ولكنها تبينت بعد مزاولة الصيام فعلاً .

فالذين يقولون علته كذا ، وحكمته كذا ، قالوا ذلك بعد تنفيذ الأمر لا قبله ، وإدراكهم للعلة أتى متأخرًا بعد التنفيذ ، فإقبالهم على الأمر ليس بدافع العلة ، ولكن لإيمانهم بمن أمر وهو الله عز وجل .

لكن الله سبحانه وتعالى قد يبين العلة أو بعض العلة ، أو عمومية العلة .

ما معنى التقوى ؟

فى آية الصيام مثلا : يقول الله تعالى : (يأيها الذين آمنوا كتب عليكم الصيام كما كتب على الذين من قبلكم لعلكم تتقون)

فقول الحق سبحانه : (لعلكم تتقون) بعد الأمر بالصوم هو بيان للعلة .

إذن : فَعِلة الصوم المأمور به أن نتقى ، أى شىء نتقيه ؟

التقوى : فى حقيقتها ومعناها اللغوى ، أن تجعل بينك وبين شىء يضرك وقاية .

إذن : الصوم فرضه الله لكى يجعل بيننا ، وبين ما يضرنا وقايةً ، وحجابًا ، وسترًا ، فى الأمر التكليفى ، الوقاية التى يجب ، أن يعنى بها المكلف ، الوقاية من الشىء الذى لا يزول عنك ، وذلك هو عذاب النار .

وأما كل شيء يأتى ويزول فليس هو المقصود منه الوقاية ، فيكون أهم شيء فى التقوى هو أن تتقى الشيء الثابت اللازم الذى لا يزول .

ويقرر الإمام الشعراوى : أن الصيام هو الركن الوحيد من أركان الإسلام الذى يوصف بالسلبية ، بمعنى أن التكليف فيه نهى عن الطعام ، والشراب ، والجماع ، أما باقى الأركان فكلها أوامر إيجابية .

ومن كل هذا يتضح لنا دون غموض : أن الأصل أن تفعل ما تؤمر به وإن لم تفهم العلة .

ولنضرب لذلك مثلا : العلة فى تحريم الخنزير لم تكتشف إلا بعد أربعة عشر قرنًا فهل توقف تحريمه حتى نتبين العلة ؟

طبعا لا : وإنما حرم لحمه ثم ظهرت الحكمة بعد ذلك ، ولم يكن التحريم متوقفًا على ظهور العلة .

ليلة القدر

فضيلة الإمام ، كيف يتم تحديد ليلة القدر؟

الإمام : وردت روايات عدة فى تحديد ليلة القدر ، فقد ورد ، عن رسول الله ﷺ ، أنه قال :

« اطلبوها فى وتر العشر الأواخر من رمضان »

وعدم تحديد ليلة القدر ، يقصد منه الحق سبحانه وتعالى ، إشاعة طلب الخير فيها ، فكأن الحق يريد أن يعلمنا أن تميزها فى أن نحييها ، وإلا ستمر على الناس جميعًا ، والله سبحانه وتعالى يريد أن يشيع مراسيم الإحياء فى ليال أوسع .

وإشاعتها فى الزمان دون تحديده ، كان نتيجة لمعصية ، فقد ثبت أن رسول الله ﷺ لما خرج إلى أصحابه ، قال لهم : إنى جئت لأخبركم بليلة القدر ، أما أنه قد تحاور أى تجادل فلان

وفلان ، فرفعت ، فكأن الخير يرفع بالمجادلة ، لأن الجدال فى الكلام ضلال ، لقول الرسول ﷺ : « ماضل قوم ، بعد أن هداهم الله إلا أورثوا الجدل » وهذا يدل دلالة واضحة على أن الخير يرفع بالجدل ، فلولا الجدل لعرف وقتها ، أى « وقت ليلة القدر » . ولكنها أشيعت فى العشر الأواخر من رمضان .

وعدم تحديد ليلة القدر ، لحكمة ربانية سامية وهى ألا تأخذ صفة الرتابة ، وإذا حددت فإن كل المسلمين ، يتحرون هذه الليلة ، المعنية ، ولكن يريد إشاعتها فى العشر الأواخر ، ولأن ليلة القدر درة فريدة فى رمضان ، والباحث عن الدر عليه أن يغوص فى الأعماق ، فى قاع البحار .

والباحث عن ليلة القدر عليه أن يجتهد فى زمانها المشاع فى العشر الأواخر .

وبعض المستشرقين يقولون : إن هناك تضاربًا فى الأحاديث التى تحدثت عن ليلة القدر ،

فالرسول مرة يقول : « اطلبوها فى وتر العشر الأواخر »

ومرة يقول : « اطلبوها فى شفع العشر الأواخر »

ويرد عليهم الإمام الشعراوى قائلاً :

إن الشفع قد يكون وترا ، والوتر قد يكون شفعًا ، بدليل أن شهر

رمضان قد يكون كاملا : « ثلاثون يوماً . وقد يكون ناقصًا : « تسعة وعشرون يوما » .

فحينما يكون الشهر كاملاً يكون العدد وترًا من « ٢١ »

وحينما يكون الشهر ناقصًا يكون وترا من ٢٠

فقد جعل « الشفع » فى الناقص « وترًا » .

إذن فلا تضارب بين الحديثين : وهذا يدل على أن الرسول ﷺ استخبر غيبا بالشهر إن كان ناقصًا أو كاملاً ،

فإن كان ناقصًا قال : « التمسوها فى شفع العشر الأواخر »

وإن كان كاملاً قال : « التمسوها فى وتر العشر الأواخر » .

خير من ألف شهر

فضيلة الإمام الشعراوى :

هل فضل ليلة القدر راجع إلى الليلة نفسها أو لنزول القرآن فيها ، ؟

وصدق الحق إذ يقول : (ليلة القدر خير من ألف شهر) .

الإمام الشعراوى : إذا تأملنا فى الإنسان والزمان والمكان .

لوجدنا أن الله اصطفى آدم ونوحًا ، وآل إبراهيم وآل عمران على العالمين . .

واصطفى من الأزمنة زمانًا كاصطفاء الله « لليلة القدر » .

واصطفى من الأماكن : مكة ، ومن المساجد المسجد الحرام ، ومسجد رسول الله ﷺ ، والمسجد الأقصى ، ولذلك يقول المصطفى ﷺ :

لا تشد الرحال إلا لثلاثة مساجد ! المسجد الحرام ، ومسجدى

هذا ، والمسجد الأقصى .

فَعِلة اختيار الله للزمان والمكان والإنسان : هو عين الاصطفاء .

فالميزة : أتت من الاصطفاء ، فليلة القدر أخذت عظمتها من نزول القرآن فيها ، فهى عظيمة بذاتها ، اصطفاها الله من قبل نزول القرآن .

هذا جائز ! وهذا جائز ! !

ولا مانع من الأخذ بالرأيين .

ولكن نقول ما هى ليلة القدر؟

هل التى نزل فيها القرآن ، أو هى التى يفرق فيها كل أمر حكيم ، ومادام يفرق فيها كل أمر حكيم ، فيكون اصطفاؤها ، قبل نزول القرآن فيها ، وليس بسبب نزول القرآن فيها ، ولكن تمام النعمة بنزول القرآن فيها ، فكأن القرآن جعل ليلة القدر فائقة القدر ، واصطفاء الله لها كان قبل نزول القرآن ، لأن معنى قوله تعالى : (إنا أنزلناه فى ليلة القدر) أى ليلة التقدير لكل مقدور فى الكون وأعظم مقدور هو القرآن ، فهو قمة المقدور .

نصيحة لفتاة الإسلام

فضيلة الإمام : هل من نصيحة للفتاة المسلمة ؟

الإمام : خير نصيحة أوجهها للفتاة المسلمة . هى وصايا أم إياس العشر لابنتها .

فضيلة الإمام : نريد تفصيلا لهذه الوصايا العشر :

قال الإمام : إن نصيحة أم إياس لابنتها .

أى بنية : اعلمى لو أن امرأة استغنت عن الزوج ، لغنى أهلها ، لكنتِ أغنى الناس ولكن النساء للرجال خلقن ، ولهن خلق الرجال .

ويا ابنتى احفظى عنى عشر خصال تكن لك ذخرًا :

أما الأولى والثانية : فالمعاشرة له بالرضا والقناعة ، وحسن السمع والطاعة .

وأما الثالثة والرابعة : فالتفقد لموضع أنفه ، وموقع عينه ، فلا تقع

عينه ، على قبيح ، ولا يشمن منك إلا أطيب ريح .

وأما الخامسة والسادسة : فالهدوء عند منامه ، والتفقد لوقت طعامه ، فإن مرارة الجوع ملهبة ، وتنغيص النوم مغضبة .

وأما السابعة والثامنة : فالاحتفاظ بماله ، والإرعاء على حشمه وعياله .

وأما التاسعة والعاشرة : فإياك أن تعصى له أمرًا ، أو تفشى له سرًّا ، فإنك إن عصيت أمره ، أوغرت صدره ، وإن أفشيت سره ، لم تأمني غدره ، وأعظك بعد ذلك من الفرح إن كان ترحًا « غاضبًا » أو من الترح إن كان فرحًا .

رد العدوان على الإسلام

فضيلة الإمام الشعراوى : إن الأحداث على صعيد العالم الإسلامى تتابع بسرعة . . اعتداء شيوعى سوفيتى على أفغانستان واحتلال لها وتهديد لباكستان ولمنابع البترول فى دول الخليج . . ووصل الأمر إلى تهديد الكعبة المشرفة ومسجد الرسول محمد ﷺ . .

ما رأى فضيلة الإمام فى هذا العدوان على الإسلام فى كل مكان . . ؟

وكيف تتجمع الأمة الإسلامية لصد هذا العدوان ؟

أجاب فضيلة الإمام الشعراوى :

معنى الحدث أنه حركة مثيرة هادفة ، فالأحداث المثيرة قد تكون أمرًا قسريًّا يوجد فى الكون بدون دخل للإنسان فيها . . وتلك قدريات لا ظلم من الإنسان للإنسان فيها .ولكن الذى يطلب له رأى الناس هى

الأحداث المثيرة التى تنشأ عن حركة الإنسان فى هذا الوجود . بحيث لو لم تحدث الحركات لمـــا حدث ذلك الحدث . ووجود أى حدث فى الكون فى غير الأمور القسرية الكونية ، حدث صنعه المتضجرون من الحدث . والضجر من الحدث الخيبة فيه أنه يكون متأخرًا عن أوانه ، لأن الإنسان العاقل هو الذى يرتب ألا تقع الأحداث . لا لأن يهاج عند وقوع الأحداث . فإهاجته عند وقوع الأحداث دليل على غفلته على مسبباتها . فالأحداث مختارة بفعل البشر لا حدث ذاتيًا أبدًا . وأى حدث له مقدمات . هذه المقدمات غفل عنها المتضجرون الآن من الحدث . أو تغافلوا عنها .

إذن فوجود الأحداث من هذا النوع وجود طبيعى . والمتعب فيه أن الانفعال للحدث ساعة ما يقع لا يجدى كثيرًا إلا إذا وجد فيه شرطان :

الشرط الأول : هو الندم على التفريط فيما فات .

الشرط الثانى : أن توجد حركة تشمل حركتين حركة تعوض قصور الماضى وحركة تنهض بأحداث المستقبل . فهل الأحداث التى حدثت فى العالم الإسلامى أحداث فاجأتنا ؟ . . لا ! !

العاقل يقول لا . . الأحداث لم تفاجئ . . وإلا فما الذى أتعب المسلمين فى أن يحدث الاعتداء فى أفغانستان ، وقد قبلوا أن يحدث

اعتداء على الإسلام والمسلمين فى جنوب اليمن (فى عدن) لماذا تنبهوا إلى هذه ولم يتنبهوا إلى تلك . كانت الأولى أخطر من الثانية . لأن الأولى إنما كانت جس النبض لمدى الحمية الإسلامية والغيرة الإيمانية وخطورتها أن التدخل فيها لم يأت من عدوان سافر من أعداء المسلمين وإنما جاءت من المسلمين أنفسهم . هذا هو الخطر .. فحينما جاء الاعتداء من المسلمين أنفسهم على الإسلام فى مكان نعلم فيه أن النبى ﷺ : قال : الإيمان يمانى والحكمة يمانية يعنى أنها جاءت فى مكان الإيمان اليمن .

فإذا كان ذلك فى بلاد لم نتهم فيها قضاء ، ولم نتهم فيها مدنية . ولم نتهم فيها فساد وسائل الإعلام . ومع ذلك جاء العدوان من أبنائها عليها .

جربت فيها حماسة الإسلام وحمية المسلمين . وأصبح لكل فرد ذاتية خاصة ولكل بقعة ذاتية خاصة ومن ثم فلا يوجد أبدًا الاندماج الإيمانى . أو الاستدراك الإسلامى العقدى الذى نريده وننادى به .. إذا اشتكى عضو تداعى له سائر الجسد .

ولكن الأمور التى تحدث هذه تدل على أننا تفككنا أولاً ومعنى أننا تفككنا أولا أن هناك استيقاظة ذاتية .. الاستيقاظة الذاتية الفردية والذاتية الإقليمية والذاتية القومية ، ولكن الإسلام جاء لكى يقضى على كل هذه المسائل لاذاتية فردية ولا ذاتية إقليمية ولا ذاتية قومية

مكانية . . وطن ووطن أبدًا . فحينا يوجد مثل هذا الموقف تكون هناك مقدمات طبيعية على أن التفكك حين يحدث يبقى أمرًا طبيعيًّا . ولذلك أؤكد أن العجيب ليس وجود الحدث ولكن كان العجيب ألا يحدث ! !

دعـــــاء

وخير ما نختتم به هذا الحوار القيم مع داعية الإسلام فضيلة أستاذنا الإمام الشعراوى هو دعاء النبى ﷺ :

اللهم إنى أسألك رحمة من عندك ،

تهدى بها قلبى ، وتجمع بها أمرى ،

وتُلِم بها شَعَثى ، وتصلح بها غائبى ،

وترفع بها شاهدى ، وتزكى بها عملى ،

وتلهمنى بها رشدى ، وتَردُّ بها أُلْفَتى

وتعصمنى بها من كل سوء .

اللهم :

إنى أسألك الفوزَ عند القضاء ،

ونُزُلَ الشهداء ، وعيش السعداء ،

والنصر على الأعداء .

من هو الإمام
محمد متولى الشعراوى ؟

* من مواليد ١٩١١ بقرية دقادوس مركز ميت غمر - محافظة الدقهلية .
* حفظ القرآن فى القرية .
* تلقى العلم فى معهد الزقازيق الأزهرى الابتدائى والثانوى .
* التحق بكلية اللغة العربية ، وحصل على الشهادة العالية ١٩٤١ .
* حصل على الشهادة العالمية « الدكتوراه » مع إجازة التدريس ١٩٤٣ .
* عين مدرسًا بمعهد طنطا ، وعمل به ثم نقل لمعهد الإسكندرية ثم معهد الزقازيق .
* أعير للسعودية ١٩٥٠ ، وعمل مدرسا بكلية الشريعة بجامعة الملك عبد العزيز بمكة المكرمة .
* عين وكيلا لمعهد طنطا فى سنة ١٩٦٠ .
* عين مديرًا للدعوة الإسلامية بوزارة الأوقاف ١٩٦١ .
* عين مفتشًا للعلوم العربية بالأزهر سنة ١٩٦٢ .
* عين مديرًا لمكتب الإمام الأكبر الشيخ حسن مأمون شيخ الأزهر الأسبق . سنة ١٩٦٤ .
* فى سنة ١٩٦٦ عين رئيسًا لبعثة الأزهر فى الجزائر .
* فى سنة ١٩٧٠ عين أستاذًا زائرًا ، بجامعة الملك عبد العزيز بكلية الشريعة بمكة المكرمة .

* ثم عين رئيسًا لقسم الدراسات العليا بجامعة الملك عبد العزيز ١٩٧٢ .
* فى سنة ١٩٧٦ عين وزيرًا للأوقاف وشئون الأزهر وهو فى السعودية .
* فى سنة ١٩٨٠ عين عضوًا بمجمع البحوث الإسلامية .
* وفى سنة ١٩٨٠ ، اختير عضوًا بمجلس الشورى .
* ألقى آلاف المحاضرات ، والأحاديث فى مختلف وسائل الإعلام ، بأنحاء العالم .
* جاب الآفاق شرقًا وغربًا ، لنشر كلمة الله والرد على كل الافتراءات ضد الإسلام .
* رفض أن يتقاضى مليونين من الجنيهات من إحدى دول الخليج لتفسير القرآن ، وفضل أن يفسره فى بلده مصر ، وأن يتبرع بأجره لصالح الدعوة الإسلامية وطلاب الأزهر .

فهرس

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

رقم الإيداع		١٩٨٨ / ٨٠٧٩
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-٢٥٩٨-٣	ISBN

١ / ٨٨ / ١٥٥

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

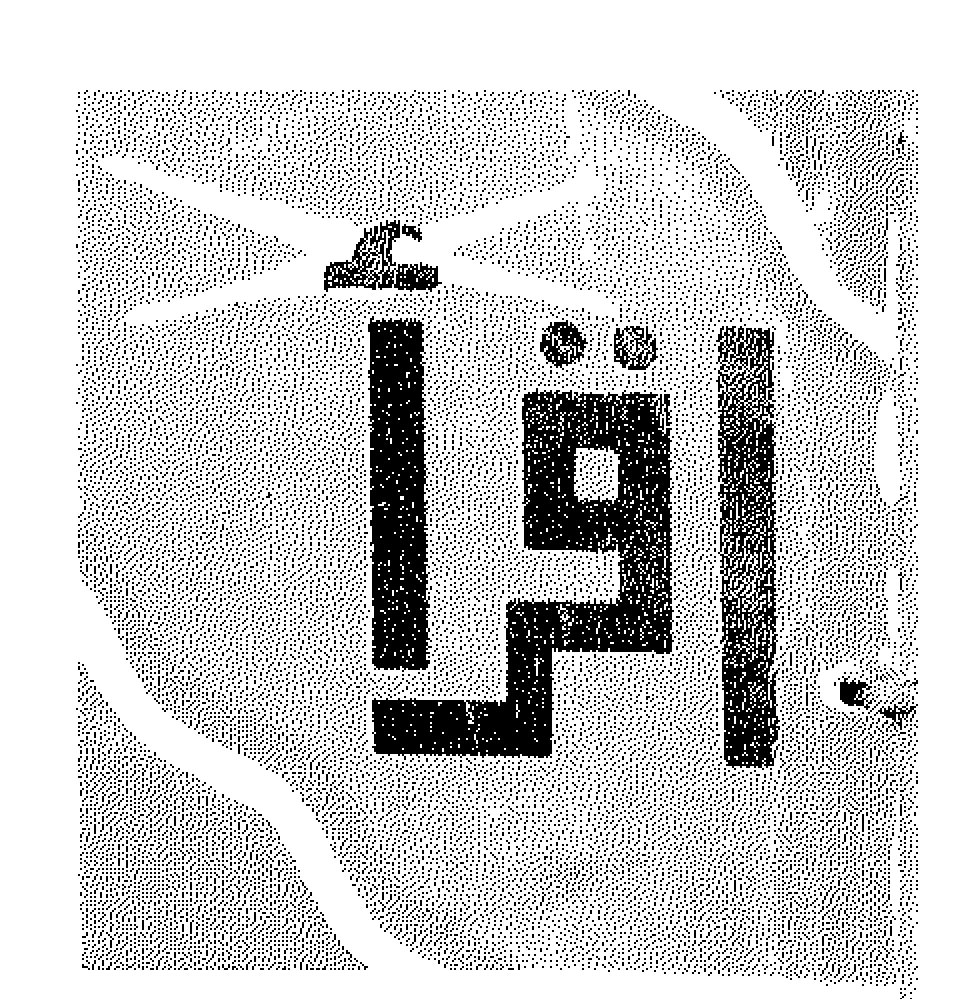


بهذا الفعل الجميل (اقرأ) : تدعوك دار المعارف إلى قراءة تراث هذه السلسلة العريقة .. بأقلام كبار كتابنا .. لتعيش معهم .. كما عاش الآباء والأجداد .. وتكوِّن فى مكتبتك موسوعةً متفرقة فى فروع المعرفة المختلفة .

وإيمانًا منا بأن القراءة هى أقصر الطرق إلى الوعى والثقافة .. فقد يسَّرنا لك ذلك فى إخراج جيد .. وسعر زهيد .

٤٠٥٣١٥/٠٣

ص
١٠٠



أحمد شفيق أبو عوف

الموسيقى الشرقية

اقرأ

تصدر أول كل شهر

[٤٧٨] - أغسطس ١٩٨٢

رئيس التحرير أنيس منصور

أحمد شفيق أبو عوف

الموسيقى الشرقية



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

مقدمة

منذ بدأت أنتظم فى الدراسة الموسيقية ثم الاشتغال بها ، أى منذ أكثر قليلا من ثلاثين عامًا كان الوصف الذى يطلق على موسيقانا العربية فى معرض أى حديث عنها هو الموسيقى الشرقية . ولازلت حتى الآن أستمع إلى كثيرين ينسبون إليها شرقيتها وينكرون عروبتها ، بطبيعة الحال من غير عمد – ولكن لأنهم قرءوا ذلك فى كتابات الأقدمين على ندرتها ثم أخذوا عنهم هذا الوصف وتوارثوه . ولم أترك فرصة أستمع فيها إلى أحد يتحدث عن موسيقانا فيذكرها بقوله « الموسيقى الشرقية » إلا ورددته إلى الصواب : بأنها عربية . وأذكر فى اجتماع رسمى كبير كنا نناقش فيه مصير فرقة الموسيقى العربية حيث قال الوزير ثروت عكاشة « أنا لست خبيرًا بموسيقانا الشرقية » فقاطعته فى الحال وقلت له فى بساطة « العربية يا افندم » . . وهنا نظر الوزير ممتعضًا إلى الدكتور حسين فوزى – وكان أحد أعضاء هذه الجلسة

وسأله هل صحيح أنها عربية – فوافق بالإيجاب .

ويمكن أن نصف موسيقانا العربية أنها شرقية إذا أردنا الحديث عنها كحاملة للخصائص التى تميز الموسيقى الشرقية بصفة عامة . وأهم هذه الخصائص أنها لحنية Melodic، وذات إيقاع ساخن وراقص – وتزدان بكثير من الـزخارف اللحنية . وأننا نلمس هذه الخصائص بوضوح فى الموسيقى الهندية والصينية واليابانية والأفريقية والكورية والفيتنامية وكذلك العربية . وقد تمخضت عن الثقافات والحضارات المتباينة التى ظهرت فى آسيا وشمال أفريقيا منذ أكثر من خمسين قرنًا ، تمخضت عن هذه الثقافات تقاليد وأساليب موسيقية عريقة امتدحها الفلاسفة والمفكرون والنابهون من أبناء هذه الحضارات . . كما عنى بها الملوك والأباطرة أشد العناية وجعلوها زخرف الحياة وزينتها فى قصورهم الشامخة وديارهم الأسطورية التى ألهمت الشعراء والأدباء منذ فجر الحضارات حتى وقتنا هذا . ومن المآخذ التى لحقت بالموسيقى الشرقية – ومنها العربية – افتقارها إلى التدوين الموسيقى وبالتالى عدم ذيوعها وانتشارها كما حدث للموسيقى الغربية التى غزت العالم كله بفضل الأخذ بأحدث أساليب التدوين الموسيقى الذى أصبح الآن يعبر عن كل خلجة من خلجات النفس البشرية . وعندما استخدم التدوين فى معظم بلاد الشرق منذ أوائل هذا القرن تقريبا بدأ الشرق يفطن إلى الكنوز اللحنية الثمينة التى تكمن فى موسيقاه وأخذ يَدْرُسُها ويقدم للعالم أعمالا موسيقية خالدة تحمل السمات الجمالية للموسيقى الشرقية . وفى هذا الصـــدد يقول الناقــد الموسيقى كارتر مور (Carter moor) « من المسلمات التى لا يمكن نكرانها ، أن الغرب والشرق قد أسهما فى إبراز مظاهر موسيقية متباينة ، فقد قدم الغرب علوم الهارمونية الغير المعروفة فى الشرق على حين قدم الشرق كنوزًا لحنية وإيقاعية لا يعرفها الغرب – وهكذا أسهم كل طرف بنصيب حتى ظهرت ثقافة موسيقية عالمية ملموسة » .

وفى هذا الكتاب - الأول من نوعه فى المكتبة الموسيقية العربية - حاولت أن أقدم إلماحة شافية عن حضارة الشرق الموسيقية والله ولى التوفيق .

أحمد شفيق أبوعوف

القســم الأول

مجموعات الموسيقى الشرقية

تتعدد اللهجات فى لغة الأحاديث – ونفس الشىء نلمسه فى اللغة الموسيقية. وحيث أن الدول الشرقية تشغل مساحة أرضية شاسعة ، لذا فإن دراسة الموسيقى الشرقية يقتضى تقسيم هذه المساحة الشاسعة فى خريطة العالم إلى مجموعات تحمل كل واحدة منها ملامح وسمات خاصة وقد أجمع معظم المشتغلين بالعلوم الموسيقية الإنسانية Ethnomusicologist على تقسيم الموسيقى الشرقية إلى المجموعات التالية :

المجموعة الأولى : وتشمل منطقة الشرق الأقصى وبصفة خاصة الصين واليابان والتبت .

المجموعة الثانية : منطقة جنوب شرق آسيا ، وتشمل منطقة الهند الصينية وبورما وبولينزيا .

المجموعة الثالثة : وتشمل الهند .

المجموعة الرابعة والأخيرة : وتشمل إيران والبلاد العربية والبلاد الإسلامية التى تقع فى شرق البحر الأبيض المتوسط وشمال أفريقيا . وإننا نلحظ تباينا واختلافًا واضحًا فى موسيقى هذه المجموعات ، كما يوجد اختلاف أيضًا بقدر أقل بين موسيقى شعوب كل مجموعة . وأكثر من ذلك فإننا نجد فى كل بلد من بلاد الشرق فروقًا واضحة بين الموسيقى الفنية art music وبين الموسيقى الدينية والدنيوية secularmusic ، ثم بين الموسيقى القديمة والحديثة ، وبين القوالب الموسيقية الطويلة والقصيرة .

وسوف نوضح فى الصفحات التالية أهم الخصائص المميزة للموسيقى فى البلاد الشرقية التى أصبحت تمتلك ثقافة موسيقية تعتد بها ، حتى أنها أثرت على كثير من الثقافات الأخرى المجاورة .

المجموعة الأولى : الشرق الأقصى

١ – الصين :

من الأرجح أن النظام الموسيقى الصينى musical system هو أقدم الأنظمة التى ظهرت فى الوجود . ويعزى إلى الإمبراطور الصينى هوانج تى Huang—ti الملقب بالإمبراطور الأصغر ، انشاء نظام السلم الموسيقى الصينى بتقسيم الأوكتاف بمفهومه الخالى إلى خمس مسافات تامة perfect fifths ، وكانت النغمات التى تنبثق من هذا السلم ترمز إلى شهر معين أو ساعة معينة من ساعات النهار . والسلالم الموسيقية الصينية تقوم على سلسلة أو حلقات كل منها يتكون من خمسة أنغام five tone series . وقد استطاعت هذه السلالم أن تعايش التاريخ الطويل للصين منذ الأزل القديم حتى الآن . وهذا السلم يتكون من أنغام دو – رى – مى – صول – لا ، كما تعرفها فى الموسيقى الغربية أو العربية أو بمعنى آخر هى أنغام المفاتيح السوداء لآلة البيانو . ويمكن استخدام أى نغمة من هذه السلسلة (أو الحلقات) كنغمة الأساس tonic بحيث يشكل (مقام مختلف) فى كل حالة ، كما يمكن تصوير كل هذه الحلقات على أى من المفاتيح الاثنى عشر ، وبهذا يتسنى عمل ٦٠ نقلة لحنية modulation من هذا السلم الخماسى . وفى القرن الثانى عشر ق . م أضيفت إلى السلم الخماسى نغمتان ليصبح سباعيًا يشبه تقريبًا المقام الليدى القديم lydian mode ، واستمر استخدامه حتى عام ١٢٠٠ ميلادية حين بدأ المغول استخدام السلم الذى يشبه السلم الغربى الكبير . وقد كانت هذه السلالم والمقامات والانتقالات اللحنية مستخدمة عندما جاء الفيلسوف الصينى

كونفوشيوس (٥٥١ - ٧٧١ ق . م) وأعلن فى تعاليمه أن كل شئون الدولة يجب أن تنظم بواسطة الموسيقى وإقامة الشعائر الدينية . فالموسيقى توجد الشفافية والسمو فى النفس البشرية . والشعائر الدينية تنظم وتهذب التصرفات الخارجية للإنسان . ونلاحظ فى الموسيقى الصينية القديمة - كما هو الحال فى معظم بلاد الشرق - أن الموسيقى كانت وثيقة الصلة بالسحر ، ثم بعد ذلك بالفلسفة ، ثم بالتأمل الروحى spiritual contemplation . وكانت السلالم الصينية الاثنى عشر تتكون من سلسلتين : الأولى تتكون من نغمات تسمى يانج Yang وهى النغمات المذكرة * C, D, F#G#A# وست نغمات تسمى ين Yin وهذه هى النغمات المؤنثة C#D#F, G, A, B . وتنسب السلسلة المذكرة إلى الشمس ، كما تنسب المؤنثة إلى القمر . وكان يطلق على كل نغمة اسم معين يحدد وظيفتها اللحنية . ومثال ذلك كانت (دو) تسمى (الإمبراطور) ونغمة (رى) تسمى (الوزير) . ونغمة (مى) تسمى(الشعب) ونغمة (صول) تسمى (شئون الدولة) . ونغمة (لا) كان يطلق عليها (الأشياء المادية) material objects وفى عام ٢٤٦ ق . م - حكم الصين الإمبراطور شى هوانج تى She-Huang-ti وعلى نقيض ما أنجزه كونفوشيوس العظيم عمل على التصدى لأى ممارسة موسيقية معتقدًا أن الموسيقى تعوق اهتمام الشعب بالزراعة وباقى شئون الدولة . وعانت الموسيقى الصينية من الجمود فى ذلك الوقت حتى جاء عهد هان Han Dynasty (٢١٥ - ٢٢١ ق . م) فبدأت الموسيقى الصينية تعود إلى سابق حيويتها وازدهارها حتى وصلت إلى ذروتها فى عهود تانج Tang (٦١٨ - ٩٠٦ ق . م) وصنج Sung (٩٦٠ - ١٢٧٩) . عاد الباحثون والأباطرة والنبلاء وعلية القوم إلى ممارسة الموسيقى والاستماع إليها كأرقى الفنون قاطبة . وكان هؤلاء جميعا يشتركون فى

---

* (هذه العلامة تعنى زائدة وموجودة فى جميع المطبوعات الموسيقية) .

العزف أو الغناء . وقد ذكرت بعض المراجع التاريخية أنه فى إحدى حفلات البلاط الملكى كان يوحد ١٠,٠٠٠ موسيقى موزعين على تسع فرق - يتبادلون العزف . الفرقة تلو الأخرى . وكانت هده الفرق تستخدم ٣٠٠ نوع مختلف من الآلات الموسيقية . وقد أنشئت فى هذا العهد فرق موسيقية عسكرية للاشتراك فى الحفلات الرسمية وفى أعياد بلاط الإمبراطور . وكانت الموسيقى لحنية بطبيعة الحال وبالتالى لم تكن هناك معالجات هارمونية . وكانت روعة الأداء تظهر بصورة جلية ثم التلوين فى المسار اللحنى . ثم تعدد الآلات وتنوع الإيقاعات والمهارة الفائقة فى الارتجال ،

وفى عهد شن ييه Shan Yieh (٥١٣ - ٤٤١ ق . م) استحدث أسلوب للتأليف الموسيقى هو أن يوضع نموذج لحنى مكون من الإشارات الموسيقية المعروفة باسم النيومز Neumes ثم توضع الكلمات المناسبة على هذا اللحن . ونلاحظ فى أيامنا هذه أن بعض الأغانى فى أوربا تنهج نفس الأسلوب الذى كان معروفًا لدى الصين منذ أكثر من ألفى عام . والجدير بالذكر أن التدوين الموسيقى البدائى كان يكتب من أعلى إلى أسفل شأن اللغة الصينية ذاتها . وكان يراعى خلق نوع من التوازن فى الكتابة الموسيقية بين اليانج والشين - أو بين عناصر المذكر وعناصر المؤنث كما سبق القول .

وفى القرن السادس عشر الميلادى ظهر المسرح الغنائى الصينى فولدت الأغنية الأوبرالية aria ومن الآلات الموسيقية التى كانت تصاحب الغناء الإلقائى recitative الجونج gong لتوضح القفلة Cadence ، ثم الجيتار وآلات الكمان وآلات الناى لمتابعة الخط اللحنى . أما فى العصور الحديثة - فقد تأثرت الصين بالموسيقى الأوروبية شأنها فى ذلك شأن معظم البلاد الشرقية التى انبهرت بحضارة الغرب فنقلت عنه لترضى طائفة من الشخصيات الفكرية البارزة فى المجتمعات الشرقية والتى غالباً ما تكون قد تلقت علومها فى أوربا

وأمريكا . والأغانى الشعبية الصينية متنوعة وكثيرة وكلها تعتمد على السلم الخماسى .

وهناك عدد لا يحصى من أغانى الحمالين والفلاحين والنجارين والبنائين Mansons والصيادين وغيرهم من الطوائف الكادحة . وكانت أغانى هؤلاء توائم الإيقاع الذى تفرضه طبيعة العمل الذى يؤدونه . وتصنف الآلات الموسيقية الصينية التقليدية على أساس المواد الثمانية التى تصنع منها هذه الآلات وهى الحرير والبامبو واليقطين gourd والمعدن والحجر والجلد والتراب والخشب . وأشهر الآلات الوترية التى تصنع من الحرير هى آلة الشن Chin وهى تشبه آلة القانون psaltery ومركب عليها سبعون وتراً . ثم آلة السه Seh أو القانون ذى الاثنين وخمسين وترًا ، وهذه الآلات ظهرت منذ التاريخ القديم للصين ، ويعنى الباحثون بها حاليًا لدراسة خصائصها . ومن مادة البامبو صنعت آلات الفلوت بأشكالها المختلفة وكذلك مجموعات الأنابيب pan-pipes التى تصدر أصواتها الموسيقية بالنفخ من أعلى . أما الآلات المصنوعة من قصب البامبو فقد كانت تستخدم بمصاحبة أرغن الفم الصينى Sheng المكون من سبعة عشر قصبة وكذلك بمصاحبة آلة اليو Yu المكونة من ٤٧ قصبة . كما أن الآلات الموسيقية المعدنية كانت مستخدمة بوفرة فى ذلك الوقت ، ومن أهمها الأجراس القرصية وأشهرها آلة الشونج Chung وهى مكونة من ستة عشر جرسًا ضبطت نغماتها على أساس السلم الكروماتى . وتستخدم فى الصين بعض الآلات الموسيقية المصنوعة من الحجارة يمكن مشاهدتها وهى تعزف بصفة خاصة خلف المذبح الكنسى فى حفلات أعياد الفيلسوف الصينى (كونفشيوس) . أما الطبول والتامبورين وهى قريبة الشبه من آلة الرق المصرية فإنها تصنع من الجلد الذى يشد على إطار خشبى كما هو الحال عندنا فى مصر وعند معظم البلاد العربية . وفيما يلى نذكر ببعض الآلات الموسيقية التى استخدمت فى الصين فى العصور القديمة

والحديثة :

١ – آلة الشين Chin أو كين Kin – وهى من أقدم الآلات الموسيقية الصينية ، وهى تنتمى إلى آلة القانون المصرية . ويقال إن الذى اخترع الآلة هو الإمبراطور فوهزي Fu Hsi (٢٨٥٢ق . م) وفى الشكل الحالى لهذه الآلة تشد على صندوقها المصوت سبعة أوتار حريرية تتساوى فى الطول وإن كانت تختلف فى السمك – وأنغامها هى : صول – لا – دو – رى – مى – صول – لا .

وهذه الآلة التقليدية يفضلها العلماء والباحثون لما تتمتع به من رقة وعذوبة فى الصوت .

٢ – آلة الإره هسين Erh Hsien وتنتمى إلى أسرة آلة الكمان ، ومركب عليها وتران ويمر القوس بين الوترين الذى تفصل بينهما مسافة خامسة . وتستخدم هذه الآلة التقليدية فى معظم البلدان الصينية وتتخذ أشكالا مختلفة خصوصًا فى شكل صندوقها المصوت الذى يشبه آلة الربابة المصرية ، وصوتها حاد نسبيًّا .

٣ – آلة الفنج لنج Fing Ling ، وهى من الأجراس الهوائية التى تعلق على أبواب المعابد أو المنازل الصينية .

٤ – آلة الهاوتونج Hao Tung ، وهى تشبه آلة الترومبيت – وهى أسطوانية الشكل ولها ماسورة منزلقة يمكن أن تطول فى أثناء العزف – ومنها ما هو مصنوع من الخشب المغطى بطبقة من النحاس ، وهذه تستخدم فى الجنازات ، وأخرى مصنوعة من النحاس الخالص وتستخدم فى الموسيقى العسكرية .

وخلاف ما ذكر من هذه الآلات الموسيقية الصينية توجد آلات أخرى كثيرة تصل إلى أكثر من خمسة عشر نوعاً مختلفاً ، الأمر الذى يدل على ثراء الموسيقى الصينية خصوصا التقليدية والفنية منها – ويمكن الرجوع إلى قاموس جروف الموسيقى لمعرفة المزيد من أشكال وخصائص هذه الآلات .

٢ - اليابان :

يمكن القول إجمالا أن الموسيقى اليابانية الكلاسيكية أو التقليدية أخذت معظم خصائصها وطابعها وأشكالها وآلاتها ونظرياتها من الموسيقى الصينية عبر كوريا ، وذلك منذ حوالى القرن الثالث الميلادى . وكان اليابانيون فى المدة من القرن السادس حتى القرن الثانى عشر الميلادى يذهبون إلى الصين ليتعلموا الخصائص المميزة للموسيقى الصينية التى كانت مفضلة إلى حد بعيد فى بلاط الإمبراطور اليابانى .

ومن المميزات التى عرفت بها الأجناس اليابانية أنها كانت تتخير من الزاد الثقافى والحضارى الذى كان يصلها من الخارج ما يناسب مزاجها الخاص . فعندما تعرضت اليابان عام ٢٩١ ميلادية للغزو الكورى ، وصلها موسيقيون من الصين يحملون آلاتهم وألحانهم ، فبدأ الاختلاط بالموسيقى اليابانية التى كانت سائدة هناك منذ العصر الحجرى . وفى أوائل القرن الخامس الميلادى ظهر أثر الموسيقى الكورية على اليابان . ثم بدأ اليابانيون منذ منتصف القرن السادس ينحازون إلى الموسيقى الصينية التى شعروا أنها قريبة إلى نفوسهم - وظهر ذلك فى اتباعهم للموسيقى الصينية التى كانت تؤدى فى حفلات البلاط الكورى .

وقد سبق ذلك أن تعلم اليابانيون القصيدة البوذية من الصين التى أخذتها بدورها عن الهند ، فظهر الغناء البوذى اليابانى نتيجة لهذا المزج الحضارى المبكر . ومنذ نهاية القرن السادس بدأ صغار الموسيقيين اليابانيين يرحلون إلى كوريا والصين ليتعلموا أصول موسيقاهم . وقد أنشئ فى منتصف القرن الثامن فى اليابان مكتب موسيقى أطلق عليه جاجاكوريو **Gagaku Rio** وأُلحِقَ ببلاط الإمبراطور مومر **Mommer** لدراسة الموسيقى التى أحضرها المتعلمون فى كوريا والصين . وفى

عام ٧٢٨ م بدأ ظهور شكل موسيقى جديد وفد من إقليم منشوريا فى شمال الصين . وصاحب ظهور الرقص الهندى التقليدى الذى أخذ عنه اليابانيون . والطريف أن القوالب الموسيقية التى انتشرت قديمًا فى الهند انقرضت هناك تمامًا إلا أنها بقيت باليابان . ومن أمثلتها قوالب الملك الهندى سيلاديتا Siladita التى تكاد تكون أقدم نماذج الموسيقى المسرحية التى لازالت تقدم حتى الآن فى بعض المناسبات .

وفى منتصف القرن التاسع الميلادى تنوعت أشكال الموسيقى والرقص التى زحفت إلى اليابان قادمة من الصين والهند وكوريا ومنشوريا (وقد كانت مستقلة عن الصين حتى ذلك الوقت) . وبدأت اليابان تأخذ من هذه الأشكال حسب احتياجاتها الوجدانية .

وقد أطلقوا عبارة الموسيقى اليسارية left music على الموسيقى الوافدة من أصول هندية وصينية . كما أطلقوا عبارة الموسيقى اليمينية right music على الموسيقى التى وصلت إليهم من كوريا ومنشوريا . وكانت الطبقة الأستقراطية فى اليابان منذ القرن العاشر الميلادى تفضل الموسيقى البوذية التى أصبحت فى مرتبة تالية بعد موسيقى البلاط التى تعزف فى الحفلات الرسمية وفى أثناء الولائم العظيمة التى كان يقيمها الأباطرة فى المناسبات المختلفة . وكان هذا النوع من الموسيقى البوذية يسمى جاجاكو Gagako أى الموسيقى الرشيقة .

وقد تطور عن الجاجاكو نوع من موسيقى البلاط اليابانى الصارم يسمى بوجاكو Bugako لازال يمارس حتى الآن فى بعض المناسبات القومية . والظاهرة الجديرة بالاعتبار أن التقاليد الموسيقية والراقصة التى وفدت إلى اليابان وتأقلمت بها لازالت باقية حتى الآن فى حين انقرضت تمامًا فى منبعها الأصلى فى الهند والصين وكوريا ومنشوريا كما سبق القول . وقبل نهاية القرن الثانى عشر الميلادى بدأ ظهور قوالب جديدة من الموسيقى والرقص والغناء وذلك على أنقاض الموسيقى البوذية لنبلاء

البلاط – وبدأت الحكومات العسكرية فى اليابان وكذلك القساوسة والبوذيون – بدأ هؤلاءِ فى صياغة الحياة الموسيقية من جديد حتى تتواءم الأنماط الجديدة بالتدريج مع المزاج اليابانى المتطور.

نشأة المسرح الدرامى اليابانى:

اصطلح اليابانيون على إطلاق اسم عصر المحاربين The age of warriors على الفترة ما بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر الميلادى ربما بسبب الحروب الكثيرة التى اشترك فيها اليابانيون خلال هذه الفترة وبالتالى تأثر كافة مظاهر الحياة نتيجة الالتحام الحضارى والثقافى مع أعدائهم.

فنى منتصف القرن الرابع عشر ظهر نوع من الأداء المسرحى أطلقوا عليه ساروجاكونونو Sarugako Nono وكلمة نو عند اليابانيين معناها موهبة أو بمعنى أصح إظهار الموهبة. ومسرحيات إظهار الموهبة أو النوجاكو nogako بدأت كنوع من القوالب الجادة الصارمة التى كانت تستخدم فى معابد الشنتو اليابانية Shinto Temples أو مسارح الهواء الطلق التى كانت تقام على ضفاف الأنهار. وتستمد المسرحيات المبكرة من هذا النوع مادتها الموضوعية من التعاليم البوذية وإن كانت تلجأ إلى إبراز قطاع معين مستمد من الحياة الواقعية. لذا يمكن اعتبار هذا النمط المبكر من المسرحيات اليابانية أنه وسط بين العروض الدينية والمطالب الدنيوية. والجدير بالذكر أن بعض الممثلين كانوا يرتدون الأقنعة كتقاليد المسرح اليونانى القديم. ويطلق على موسيقى مسرحيات النو اسم يوكيوكو Yokyoku أو أوتيه Utai. والأغنية الفردية هى عماد هذه الموسيقى، يؤديها المغنون، ثم تؤدى مجموعة الكورال غناءً جماعيًّا من سطر لحنى واحد – أما الموسيقى ذاتها فيؤديها فلوت يسمى يوكوبويه Yokobué وثلاثة طبول.

ويوجد الآن باليابان حوالى مائتين وخمسين مسرحية من هذا النوع مشبعة بالأحاسيس والمشاعر اليابانية ، وتؤدى بين الحين والآخر فى المناسبات القومية والدينية والاجتماعية . وفى أوائل القرن السابع عشر على حين كان مسرح النو قبلة الطبقة الأستقراطية ، قامت راقصة يابانية اسمها أوكونى Okuni تدعو للعودة إلى التقاليد البوذية الموروثة ، فأخذت تطور وتنشر وتحيى الرقصات البوذية بمصاحبة الفلوت والطبول ، وأطلق على هذا النموذج الجديد من الرقص بمصاحبة الآلات اسم كابوكى Kabuki – الذى أطلق أيضًا على المسرح الذى يقدم هذا النوع حوالى عام ٦١٠ م . وقد أضيفت إلى الفلوت والطبول آلة تشبه الجيتار اسمها ساميسن Samisin . وقد تطور مسرح الكابوكى اليابانى حتى أصبح مسرحًا لعامة الشعب ، ووصل إلى ذروته فى نهاية القرن السابع عشر حيث بدأ الكتاب اليابانيون يكتبون مسرحيات خاصة له .

نهضة الموسيقى فى اليابان (من القرن السادس عشر حتى الثامن عشر الميلادى) :

بدأ ظهور أشكال موسيقية جديدة فى اليابان خلال القرن السادس عشر ترجع جذورها إلى أزمنة سحيقة ، وذلك عندما استحضر قسيس بوذى يابانى عام ١٦٥٤ م نايًا عموديًا من البامبو اسمه Shakuhatchi وبدأ يعلم اليابانيين العزف على هذه الآلة التى بدأ انتشارها خصوصًا عندما كانت تصاحب تراتيل الطقوس الدينية أو التعاليم البوذية . وكانت طبقة المحاربين المعروفين بالساموريه Sammurai ينضمون إلى هؤلاء الرهبان المتجولين ليدرءوا عن أنفسهم أخطار الحروب الأهلية ، وهكذا زاد استخدام وتطوير هذه الآلة التى تشبه الناى المصرى إلا أنها مزودة بخمسة ثقوب فقط .

وفى خلال القرن السادس عشر بدأت طبقة المحاربين تنقرض تدريجيًا وبدأ

السلام يسود وظهرت الطبقة المتوسطة التى شعرت بأحاسيس الشعب ومدى حبه للموسيقى ، وهكذا بدأت الموسيقى الآلية ترتقى مع الغناء تدريجيًا .

وكان الغناء الانفرادى شائعًا فى اليابان حتى قبل القرن السادس عشر عندما كانت القصائد الصينية تغنى فى عهد نبلاء البلاط Age of Court Nobles وكذلك الأغانى التى كانت تشبه الملاحم وتؤدى بأسلوب الإلقاء البوذى الذى يصف أنباء القتال والبطولات والتضحيات - وكان يصاحب هذا الإلقاء آلة موسيقية تشبه العود اسمها بيوا biwa التى ازدهرت وشاع استعمالها خصوصًا فى عصر المحاربين . وبعد عام ١٦٦٠ ظهرت آلة موسيقية جديدة فى اليابان هى آلة الساميسن samisen وهى تشبه آلة الجيتار ، وهى ذات أصل صينى ومركب عليها ثلاثة أوتار . وقد طورت اليابان الآلة باستخدام ريشة plectrum ليس فقط للعزف على الأوتار ولكن لاستخدامها كإيقاع وذلك بطرقها على صندوقها المصوت ذى الغطاء الجلدى . وقد بدأ الموسيقيون اليابانيون استخدام هذه الآلة الجديدة بكثرة فى أثناء الغناء ورقص فتيات الجيشا - كما بدأت آلة البيوا biwa فى الانقراض تدريجيًا .

موسيقى الكوتو والسلم الموسيقى اليابانى :

أما الآلة الموسيقية التى أصبحت لها أهمية كبيرة بعد ذلك فهى آلة الكوتو Koto وهى آلة قريبة الشبه من القانون . طولها حوالى ست بوصات ونصف ومركب عليها ثلاثة عشر وترًا وتستخدم ريشة من القرن للعزف عليها تثبت فى الإبهام والسبابة والأوسط . وتوضع هذه الآلة على الأرض ويجلس العازف أمامها ليمارس العزف .

وتختلف هذه الآلة عن الآلة اليابانية القديمة المسماة ياماتوجوتو

لتصاحب الصين عن نقلوها قد اليابانيون كان التى Yamato goto رقصات البلاط . وبدأ فى تحسين وتطوير آلة الكوتو خصوصًا من ناحية الشكل حتى شاع استعمالها فى اليابان بصورة كبيرة عندما قام موسيقى أعمى اسمه ياتسوشاشى Yatsushashi (١٦١٤ - ١٦٨٥ م) بكتابة مؤلفات حديثة لهذه الآلة لازالت باقية حتى الآن . وكان العزف على آلة الكوتو منذ أول ظهورها قاصرًا على السيدات ، تمامًا مثلما كانت الفتيات الإنجليزيات يتدربن على آلة الفرجينال التى شاعت فى ذلك الوقت وانتشرت فى إنجلترا خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر . وهكذا أصبحت آلة الكوتو هى الآلة الموسيقية القومية الأولى لليابان شأنها فى ذلك شأن آلة العود فى مصر وسائر البلاد العربية .

وتستخدم الكوتو للعزف الانفرادى أو لمصاحبة الغناء . والعزف الانفرادى يأخذ شكل مقطوعات من التنويعات variation التى تسمى دان مونو dan-mono وكل واحدة من هذه التنويعات (دان dan) تتكون من ٢ ه فاصلة موسيقية bar . والأكثر شيوعًا من العزف الانفرادى تلك المقطوعات الغنائية التى تؤدى بمصاحبة الكوتو وتسمى كومى kumi . والغناء اليابانى كما هو الحال فى معظم بلاد الشرق غناء لحنى من سطر واحد دون أى معالجة هارمونية أو أوركسترالية وتنغم أوتار آلة الكوتو على أساس السلم الخماسى - وتشتمل على أوكتافين (ديوانين) كآلة العود تقريبًا ويختلف السلم الموسيقى اليابانى عن السلم الصينى الخماسى اختلافًا طفيفًا .

العصر الحديث والتأثير الغربى :

انتهى العصر الإقطاعى فى اليابان عام ١٨٦٨ م بعد ما ظهر فساد الحكم العسكرى الدكتاتورى . وقد أثر هذا التغيير السياسى والاجتماعى على الحياة الموسيقية

فى اليابان فتغيرت القوالب والتقاليد الموسيقية وكذلك استخدام الآلات تبعًا لذلك . من ذلك أن مسرحيات النو لم تصبح قاصرة على طبقة معينة للاستمتاع بها – كما أن رقصات الكابوكى فقدت كثيرًا من قيمتها التقليدية – كما أن الرهبان المتجولين فقدوا سلطانهم كطبقة تتمتع بامتيازات خاصة ، وانتشر وكثر استخدام الآلة الموسيقية المصنوعة من قصبة البامبو والمسماة شاكوهاتش Shakuhatchi ، وبدأ استخدامها فى ثلاثية مع الجيتار (ساميسن Samisen والقانون (كوتو Koto) .

أما موسيقى الطقوس البوذية وكذلك الأغانى الشعبية (أويويك) Oi wake فقد استمرت لصلتها الوثيقة بالأرض . وقد استمر هذا الغناء الكلاسيكى حتى نهاية القرن التاسع عشر . وعند ظهور عصر الميجى meiji رأت الدولة أن تفتح النوافذ على مصراعيها للمؤثرات الحضارية للعصر الحديث . من ذلك أن طلبة مدرسة الموسيقى العسكرية اليابانية بدأت تتعلم فى المعاهد الموسيقية بإنجلترا كما بدأ تعليم نظريات وقواعد الموسيقى الغربية والغناء الأوبرالى فى المدارس والمعاهد اليابانية واستخدام آلات البيان الأورغن فى الفرق الموسيقية والكنائس ، كما أنشئ فى طوكيو معهد عال لتعليم الموسيقى الغربية . وكان المدرسون فى هذه المعاهد من الأمريكان ، ثم من الأوربيين ثم اليابانيين الذين تعلموا الموسيقى فى أوربا . كما تم إنشاء أكثر من أوركسترا سيمفونى لتقديم البرامج العالمية كأى فرقة أوربية . وهكذا زحفت الحضارة الموسيقية الغربية على اليابان لدرجة أن الآلات الموسيقية الغربية كآلة الكمان وأسرة الوتريات وآلات النفخ النحاسية والخشبية وسائر آلات الأوركسترا السيمفونى أصبحت كلها تصنع بكفاءة تامة فى اليابان . وإمعانا فى الغربية بدأ المؤلفون الموسيقيون اليابانيون يتنافسون مع مؤلفى الغرب فى تآليفهم العالمية ، بل يفوزون عليهم أحيانًا فى المسابقات الدولية ، كما أن العازفين اليابانيين

على الآلات الغربية بدءوا ينافسون نظرائهم من العازفين الغربيين وأيضًا يتفوقون عليهم فى المسابقات الدولية . وفى ثنايا هذا الخضوع الكامل للموسيقى الغربية قام بعض المؤلفين اليابانيين مثل كاجيرو كابيون Kajiro Kabune المولود عام ١٩٠٧ ويور يتسوم ماتزوداريا Yoritsume matzudaria المولود أيضًا عام ١٩٠٧ وكذلك المؤلف ماكوتا موروا Makota moroi المولود عام ١٩٣٠ - استطاع هؤلاء أن يحافظوا على الروح والطابع اليابانى فى مؤلفاتهم برغم استخدامهم للأساليب الغربية فى التدوين والتوزيع الأوركسترالى واستخدام الهارمونية الغربية والكونترابونط - فإنهم شأن مؤلفى المدرسة القومية حافظوا على طابع بلادهم واستلهموا الغناء الشعبى اليابانى والتراث العظيم الذى خلفه أجدادهم الخالدون . كما أن حركة إحياء التراث التقليدى قد نشطت أخيرًا فى اليابان وأنشئت مدارس خاصة للموسيقى التقليدية بدأت تقدم التراث الموسيقى والغنائى واليابانى فى صورة مهذبة أسوة بفرقة الموسيقى العربية التى أنشئت فى مصر عام ١٩٦٧ .

٣ - التبت :

من الحقائق المعروفة أن سكان التبت يرجعون إلى أصل مغولى ، وهم أقرب إلى حضارة بورما المجاورة من حضارة الصين المجاورة أيضًا . وحيث أن التبت تقع بعيدًا عن طرق التجارة ، كما أنها تقع على ارتفاع متوسطه ثلاثة أميال فوق سطح البحر - لذلك فإنهم يختصون بثقافة مميزة تنفرد بها دون أى شعب آخر فى العالم .

ومعظم سكان التبت من الرعاة . لذا فإن آلاتهم الموسيقية المفضلة هى آلة تشبه الناى المصرى وتسمى « الجلنبو glin-bu » ، ولقد كانت الديانة القديمة فى التبت تنتمى إلى الشامينية Shaminism « وهى عبادة الأرواح - وكانت هذه الديانة تعرف باسم بون Bon » ولازال كثيرون فى شرق التبت يعتنقون هذه الديانة .

وقساوسة هذا الدين من السحرة والعرافين الذين يُسَخِّرون الجان لإخصاب الأرض وإنزال المطر ، .وهم فى سبيل ذلك يؤدون نوعًا من الغناء الإلقائى بمصاحبة آلة نفخ بدائية مصنوعة من العظام تسمى ركان دن rkan-dun ويلتزمون بالإيقاع باستخدام مصفقات مصنوعة من الجماجم البشرية – ولا يوجد نظير لهذه الآلات فى أى مكان آخر فى العالم أجمع .

أما الطبلة ذات الإطار والتى تسمى هناك لاج نا lag-na فإن لها نظائر قريبة الشبه فى الهند وسيبريا .

التأثير الهندى والطقوس اللامية :

بدأ تاريخ التبت يكتشف بوضوح فى عهد الملك سترونجتسام جامبو Strongtsam Gampo (٦١٣ – ٦٥٠ م) الذى تزوج من أميرتين جميلتين – إحداهما من الصين والأخرى من نيبال Nepal . وكانت الزوجتان تعتنقان البوذية التى جاءت من أصول ومصادر هندية ولقد كان هذا التأثير الهندى مباشرًا وفعالاً منذ أوائل القرن الثامن حتى القرن الثالث عشر . وكانت الهند آنذاك قد تأثرت بدورها بالحضارة الإسلامية ، لذا نجد آلة موسيقية فى التبت تسمى سورنا Surna كانت تستخدم لمصاحبة الغناء الدنيوى واسم السورنا مشتق من الاسم الهندى لآلة تستخدم فى الهند تشبهها إلى حد كبير ، وقد أخذتها عن العرب عن فارس . والطريف أن هذه الآلة ذاتها تسمى رجياجلين ragyaglin عندما تستخدم داخل معابدهم لتصاحب الغناء الدينى . وقد تطورت بعد ذلك طقوس الديانة اللاميستية حتى استطاعت أن تستخدم الآلات الموسيقية القديمة التى ظهرت عندهم وهى التى من أصول هندية وفارسية وربما آسيوية لتصاحب الغناء الدينى الذى استمد سدته ولحمته من الغناء البوذى الهندى .. وهذا الغناء الجماعى يؤدى

من سطر لحني واحد وبصوت عميق . وثمة خلاف واضح بين الغناء الديني فى الصين والتبت – ففى الأديرة لا تستخدم آلات وترية فى أثناء الطقوس على الإطلاق كما هو الحال فى الموسيقى الصينية التى سبق شرحها – لذلك لا يصاحب الغناء الدينى فى التبت سوى آلات النفخ الخشبية وآلات الإيقاع .ومن آلات النفخ تستخدم آلتان من الترومبيت الطويل نسبيًّا وآلة تشبه الأبوا التى تؤدى ألحانًا معبرة وكأنها تستعرض أحداث الماضى .

أما الآلات الإيقاعية فإنها تلتزم بإيقاع صارم ورصين .والألحان فى التبت تخلو من أى إثارة حسية . ويعتقد رجال الدين هناك أن الأنواع المختلفة من الآلات الموسيقية التى تصاحب الغناء الدينى إنما تعبر عن الانفعالات النفسية الداخلية التى تعتمل فى نفس العابد الذى يصلى بممارسة شكل من أشكال اليوجا الهندية – لذلك فإنهم يرون أن الموسيقى تسعى إلى السمو بالنفس البشرية وتصل بها إلى درجة عالية من التصوف والزهد. ويوجد بالتبت كتاب اسمه باردو ثودول **Bardo Thodol** يشرح بالتفصيل تعاليم الاستماع إلى الموسيقى لتخليص النفس من الذنوب وذلك على ساحة الموت قبل الدفن أو الإحراق . ولازال علم الموسيقى فى التبت سرًّا يجهله العالم المتحضر ولا يعرف عنه سوى النذر اليسير من المتخصصين .

التأثير المغولى والصينى على الحياة الموسيقية فى التبت (من القرن الثالث عشر حتى القرن السابع عشر) .

فى عام ١٢٧٠ –اختار كوبلاخان **Kubla Khan** أول إمبراطور مغولى الديانة اللامية **Lamaism** للصين بهدف توحيد إمبراطوريته . ومن خلال هذا التطوير السياسى والاجتماعى والعقائدى استطاع أسلوب التدوين الموسيقى الذى كان مستخدمًا فى التبت أن يصل منغوليا والبلاد المجاورة . وقد وردت إليها الصنوج

الكبيرة Large Cymbals التي كانت تستخدمها رهبان ورؤساء الأديرة فى شرق آسيا ، كما تصل التبت حاليًا نفس هذه الآلات من الصين . ويطلقون على هذه الآلة الموسيقية فى التبت اسم (سل سنيام Sil snyam) ومعناها الموسيقى المبهجة أو السارة Pleasant music وفى القرون التالية حدث تطور هام عندما ظهرت الروايات التمثيلية الدينية والتى كانوا يطلقون عليها خطأ (رقصات الشياطين Devil Dances ، ربما لأن الممثلين كانوا يرتدون الأقنعة Masks .

وكانت هذه المسرحيات الدينية تؤدى مرة واحدة فى كل عام بمعرفة القساوسة والرهبان أنفسهم داخل الأديرة كما حدث فى الكنيسة المسيحية فى أوربا إبان القرون الوسطى . وكانت هذه المسرحيات الدينية لا تقدم للترفيه فى التبت وإنما لنشر التعاليم الخلقية التى فرضتها الديانة اللامية خصوصًا فيما يختص بقهر الشيطان . وكانت المسرحية الدينية الواحدة تستمر ثلاثة أيام متتالية – وكانت تتضمن الغناء الدينى والموسيقى الآلية والرقصات التقليدية . وتقوم حكومة التبت حاليًا بإحياء هذا التراث التقليدى وذلك بإقامة حفلات فى مناسبات خاصة تقدم فيها جميع المسرحيات التى حفظت موسيقاها ورقصاتها وأزياؤها بالتواتر والمشافهة ونقلها من جيل إلى جيل . وقد وصلت هذه المسرحيات الدينية إلى ذروتها من الإجادة والأصالة فى عهد تسونجكابا Tsongkapa الذى أسس مذهب أو طائفة أصحاب القبعات الصفراء Yellow Hat Sect التى كان هدفها إصلاح الديانة اللامية التى كانت قد اضمحلت فى أوائل القرن الخامس عشر حيث كانت قد اقتصرت على ممارسة هابطة جلها من الشعوذة والسحر . وأشهر المسرحيات الدينية فى التبت مسرحية اسمها تريشكونداه Trchimekundam وهى تدعو إلى التبشير بمقدم بوذا . ويعتقد أن كاتب هذه المسرحية هو الدالاى لاما السادس الذى عاش فى أواخر القرن السابع الميلادى وكان شاعرًا موهوبًا . أما باقى المسرحيات الدينية

فقد كانت مقتبسة من قصص وروايات وخرافات وأساطير هندية . أما التأثير الصينى على التبت فكان أساسًا تأثيرًا سياسيًّا واجتماعيًّا استمر من القدم ويمتد إلى وقتنا هذا . أما من الناحية الموسيقية فإن التأثير الصينى ينحصر فى الموسيقى الدنيوية أكثر من الدينية . من ذلك أن مجموعات صغيرة كانت تغنى الأناشيد والقصائد فى مشاهد مسرحية تعرض فى الحدائق العامة أو الغابات . وكان الممثلون جميعًا من الذكور كما كان الحال فى الصين – كما كانت هناك فرق نادرة كلها من النساء ، مثل فرقة خام الشهيرة Kham Troupe وكانت العروض تتضمن مشاهد وأحداثًا تاريخية حول حياة وأعمال ملوك التبت (رنامتار rnam-t'ar) ومسرحيات راقصة تسمى أكيلامو ache Lhamo – وكان الغناء يتبع الحوار المسرحى ، ويصاحب ذلك من الآلات الموسيقية الصنوج cymbals والطبول بطريقة تذكرنا بالمسرحية الصينية . والمسرحيات الراقصة dance-dramas تظهر بجلاء التأثير الصينى بل أحيانًا النقل المباشر من نفس القالب الصينى كما هو الحال فى رقصات التنين الصينية .

القوالب الشائعة فى التبت:

كثيرا ما تقام فى التبت حفلات موسيقية وغنائية فى المنازل ، وتقوم فرق محترفة بهذه المهمة . وتؤدى فى هذه الحفلات المنزلية أغان للترحيب والأمانى الطيبة والحب . وألحانها غاصة بالفرح والبهجة والتفاؤل والحيوية وتنم عن القلوب الطيبة لشعب له ماضٍ عريق . والفرق الموسيقية التى تصاحب الغناء الشائع فى الحفلات المنزلية أو الاجتماعية تختلف عن الفرق الموسيقية التى تصاحب الغناء الدينى . ففى الغناء الشائع تتكون الفرقة الموسيقية من الطبول أساسًا ثم الفلوت ثم آلات وترية تشبه الربابة والعود عندنا فى مصر . واللحن الأساسى للأغنية تصاحبه

آلة العود التى تنبر بالأصابع وليس باستخدام الريشة - ثم يزخرف بالأنغام التى تعزفها آلات الفلوت أو الربابة .

وهذا النوع من الغناء يقدم لونًا من الأداء اللحنى الواحد والمتنوع Heterophony هيتروفونى الذى يمكن تلمس آثاره فى الموسيقى العربية والموسيقى الشرقية بصفة عامة . . وثمة صلة نلاحظها بين آلة العود العربية وآلة العود فى التبت واسمها (بى وان - بى - بان) pi-wa, pi-ban وآلة العود الصينية (بى - با pi-pa) وآلة العود اليابانية (بيوا biwa) - فهى جميعًا آلات وترية لها صندوق مصوت يختلف فى الشكل من بلد إلى آخر . وتنبر الأوتار للعزف بالأصابع أو باستخدام الريش ، وتستخدم هذه الآلة أساساً للعزف الانفرادى وللارتجال أو التلحين أو بمصاحبة الغناء .

والأغانى الراقصة أو الرقصات الغنائية (جلوجار - glu-gar) فى التبت تشاهد فى الأعياد القومية التى تقام طول العام ، كما أن الأغانى الشعبية تؤدى فى كل مكان هناك، فالأهالى شأنهم فى ذلك شأن معظم بلاد الشرق تعشق الغناء

وهكذا نجد أن التبت تحت تأثير عزلتها الشديدة من جهة ثم تأثير العقيدة من جهة أخرى - نجد أنها تتميز بثقافة خاصة من أبرز خصائصها أنها استطاعت أن تستوعب العناصر الحضارية ، التى وفدت إليها مع الإسلام ومن منطقة الشرق الأوسط ومن الصين والشرق الأقصى وشبه الجزيرة الهندية ، ثم من تقاليدها الأصلية الموروثة - وهكذا فإن موسيقى هذه المنطقة تشكل قيمة حضارية كبيرة للعالم أجمع . وتوجد أغان خاصة بمعظم الطوائف الكادحة فى التبت - مثل الفلاحين والشيالين والحطابين وقاطعى العشب والبنائين وغيرهم . ومما يلفت النظر أن هذه الأغانى الشعبية تسمع أينما حللت فى التبت ويرددها المجموعات العاملة مع صوت فردى ممتاز يتناوب ترديد هذه الأغانى مع المجموعة . والأغانى الشائعة من

هذا النوع لا تختلف كثيرًا عن أغانينا الشعبية – خصوصًا غناء الطوائف كعمال البناء الذين ينشدون الأغانى الجماعية البسيطة ذات المساحة اللحنية المحدودة restricted compass ، ويتكرراللحن باستمرار لحث العمال على العمل والصبر والجلد . والملاحظ أن الغناء الدينى فى التبت يستخدم السلم السباعى لآلة الأوبوا (تقليد هندى أو إيرانى) فى حين تؤدى الأغانى الدنيوية كلها من السلم الخماسى (تقليد صينى) . وتوجد كثير من الألحان التى يمكن أن يستدل على أنها من أصول منغولية أو صينية وبرغم أننا نلاحظ وجود بعض آلات موسيقية من أصل إنجليزى كآلة البورى الغربية western-type bugle التى تستخدم فى التبت إلى جانب البورى الذى توارثوه عن أجدادهم – فإنه يمكن القول أن التبت هى أقل بلاد الشرق قاطبة تأثرًا بالموسيقى الغربية – لذا فإن موسيقاها التقليدية طاهرة وخالصة ونقية وتخلو من أى شوائب حضارية تفسد شكلها الموروث أو مضمونها الجمالى المميز .

المجموعة الثانية : جنوب شرق آسيا

وتشمل هذه المنطقة بورما وتايلاند وكمبوديا وفيتنام (الشمالية والجنوبية وأندونيسيا (خصوصًا جزيرتى سومطره وجاوا) - وجزر الفيلبين وماليزيا.

وتتعرض هذه المنطقة منذ تاريخها المبكر فى العصر الحجرى الأوسط (٥٠٠٠ ق . م) حتى وقتنا هذا لكثير من التقلبات السياسية والاجتماعية وعانت كثيرًا من الحروب ، فترك كل ذلك آثارًا واضحة فى الصيغ والخصائص الموسيقية بصفة خاصة ، والحياة الفنية والثقافية بصفة عامة . لذلك فإن السمة البارزة فى موسيقى هذه المنطقة أنها تحمل عناصر من الموسيقى الصينية والهندية والعربية والفارسية والبولينيزية . إلا أن كل منطقة تحمل ملامح خاصة لواجهتها الموسيقية شكلتها طبيعة المنطقة ومناخها والأحداث التى توالت عليها ، ويظهر ذلك بوضوح عند الاستماع الفاحص لكل الأنماط الموسيقية بها . وإننا نلمس ذلك أيضًا إذا تيسر لنا الاستماع إلى موسيقى أو مشاهدة رقصات القبائل التى تقطن غابات الملايو ومنها عشائر التيميار Temiar People فإنها لازالت بدائية إلى حد بعيد كما أنها تعبر عن أسلوب الحياة فى هذه المنطقة من جنوب شرق آسيا كما تعبر عن الأنشطة الثقافية والحضارية والبيئية وغيرها . وإذا تابعنا تاريخ هذه المنطقة نجد أنها تعرضت منذ القدم إلى هجرتين كبيرتين ، جاءت الأولى من أقصى الغرب متجهة أساسًا إلى أواسط آسيا (بعد إدماج عناصر سلالية من القوقاز والمونجول) - وقد استحدثت هذه الهجرة عصرًا حجريًا جديدًا . a new Stone Age وثقافة البامبو Bambo culture علاوة على أساليب جديدة للزراعة . وتوجد عناصر هذه الهجرة فى

شعوب وقبائل الميو Miau Peoples التى تتواجد حاليًا فى رقعة فسيحة فى جنوب الصين وأنام. وأغانى الحب أو الود والألفة وفى هذه المنطقة تتميز بالمجاوبة الصوتية antiphony ، حيث يتناوب الأولاد والبنات غناء مقاطع الأغنية ، وهى ظاهرة تشبه إلى حد بعيد الأغانى المذكورة بكتاب الأغانى الصينية الذى ظهر فى عهد شاو بالصين Chao-Dynasty(١٠٥٠ – ٢٥٥ ق . م) .

ويلاحظ أيضاً أن مجموعة الأجراس الحجرية Stone-chimes لها علاقة وثيقة بنظائرها فى الصين القديمة – كما أن آلة الخن الموسيقية (KHEN) وثيقة الصلة بآلة الشنج (Sheng) الصينية ويبلغ طول آلة الخن أربعة أقدام ، وتتكون من ست أنابيب يعزف على مجموعات منها فى وقت واحد . وتتكون المجموعة من أنبوبتين أو ثلاثة ، وتصدر نغمتين تفصل بينهما مسافة رابعة أو خامسة كالأورجانم البدائى قبل عهد بالسترينا فى أوربا . وفى لاوس توجد آلات موسيقية مكونة من أربعة عشر أنبوبة تعزف اللحن الأساسى مع معالجات بوليفونية بدائية تؤكد تواجد الميل الشديد للشعور الهارمونى . وأورج الفم mouth-organ هو واحد من مجموعة كبيرة من الآلات الموسيقية المصنوعة من البامبو التى تنتشر بصفة عامة فى جنوب شرق آسيا . وقد دلت الدراسات المقارنة حديثًا على أن الآلات الموسيقية فى جنوب شرق آسيا وثيقة الصلة فى أشكالها واستخداماتها بالوسائل الزراعية والطقوس الدينية التى كانت مستخدمة فى عصور ما قبل التاريخ ، حيث كانت زراعة الأرز هى الأساس لحياة الشعوب التى عاشت خلال هذه الفترة . ومن أمثلة ذلك ما يحدث عند قبائل السيدانج Sedang Tribes فى أنام فإنهم كانوا يعتقدون بالقدرة على سحر الحراس الذين يقومون بحراسة مزارع الأرز فاستخدموا آلة إيقاعية من البامبو تسمى (تانج كو Tang-Koa) .

وعمومًا لازالت الموسيقى التقليدية لهذه المنطقة فى حاجة إلى دراسات عميقة

ومتخصصة – كما تحتاج إلى نشرها وذيوعها لادراك مكامن الجمال فيها .
ونعرض فيما يلي لمحة عن الحياة الموسيقية في بعض بلاد هذه المنطقة الحساسة من العالم .

١ – لاوس

تتسم الموسيقى في لاوس بأنها أكثر بساطة من كل جيرانها وإن كان جاستون نوسب Gaston Knosp قد ذكر في قاموسه ودائرة معارفه أن أهالي لاوس ، هم الوحيدون في كل آسيا الذين يؤدون الغناء بمصاحبة سلسلة من التآلفات series of chords التي تعزفها آلتهم الموسيقية المميزة المعرفة باسم خن (Khen) . وهذه الآلة مصنوعة من قصبات من البامبو بحيث تشبه كثيرًا آلة الشينج (Sheng) الصينية . وتعتبر هذه الآلة كنوع من أرغن الفم ، ويبلغ طولها في المتوسط من ٣ – ٦ أقدام ، وهي بذلك تشبه آلة المزمار البلدي عندنا في مصر ونشاهد هذه الآلة أيضا في تايلاند (سيام سابقًا) حيث يستخدمها الموسيقيون بكثرة ويطلقون عليها هناك اسم بهن (P'hen) . وتتكون آلة الخن (أو الكن) من أربعة عشرة قصبة توضع في صفين متقابلين . ويصدر الصوت الموسيقي بالنفخ من أعلى القصبات .

٢ – كمبوديا

تشتهر كمبوديا بوجود فرق الباليه الملكية وأوركسترا البلاط أكثر من اشتهارها بأهمية وانتشار موسيقاها الشائعة . وموسيقى البلاط في كمبوديا تستخدم السلم الموسيقي الصيني ، وتتجلى فيه رشاقة وجاذبية وسحر موسيقي خاص نتيجة الثقافة المهجنة التي صيغت حسب حاجتها الجمالية لإرضاء ذوق حكامها . ظهرت في

كمبوديا حضارة كمر Khmer التى بدأت فى أوائل القرن السادس واستمرت حتى القرن الخامس عشر. وترجع جذور هذه الحضارة إلى أصول هندية. وقد ازدهرت الفنون فى كمبوديا عندما سارت البوذية مع الديانة الهندية Hinduism جنبًا إلى جنب فى وفاق ووئام خصوصًا من القرن التاسع حتى القرن الثانى عشر فى عهد انجكور Angkor. والمعابد التى أنشئت فى كمبوديا وساد الاعتقاد هناك بأنها صورة مصغرة للعالم، اشتملت على نقوش ونحوت ورسومات تدلنا على أنواع الآلات الموسيقية التى كانت تستخدم فى أثناء الطقوس الدينية عندهم. ومن أهم هذه الآلات الهارب الصنارة الذى كان يستخدم فى طقوس عبادة الملك الإله. ولازالت هذه الطقوس تشاهد فى مهرجانات تقام سنويًا لإحياء التراث القديم، ويشاهد الرقص الكمبودى ذو الخطوات المعقدة والمركبة، كما نلمس بوضوح الأثر الهندى فى هذه الموسيقى القديمة خلال هذه المهرجانات.

٣ – بورما

سكان بورما من أصل مغولى mongoloid وبرغم ذلك فإن مظاهر الحياة الثقافية والفكرية والبيئية تدل على أنها قد تأثرت كثيرًا بالحضارة الهندية. ويرجع تاريخ بورما كبلد موحد إلى عصر باجان Pagan (من القرن الحادى عشر حتى القرن الثالث عشر الميلادى). وتدل الحفريات وأطلال الأبراج البوذية التى تشبه الأهرامات أو القباب، وكذلك المعابد المتعددة الأدوار ذات العمارة المميزة التى لا يوجد لها نظير سوى فى الهند والصين واليابان والتى أصبح معظمها مدفونًا تحت الأرض لا يظهر منها إلا القليل، يدل كل ذلك على أن هذه البلاد قد شاهدت أحداثًا تاريخية وحربية جسيمة تعبر عنها تلك الرقصات المسماة كارجوين (Kar-Guin). وهى رقصة الحرب القديمة فى بورما التى يرجح أنها

ظهرت أول ما ظهرت إبان هذه الحضارة الدارسة والديانة المتبعة فى بورما هى الديانة البوذية التى تنهج أسلوبًا خاصا فى غناء الطقوس الدينية– وهو عبارة عن نوع من الإلقاء غير المقيد بزمن . وبعضه يغنى والبعض يؤدى كنوع من الخطابات الدينية للوعظ . واللغة المستخدمة هى مريج من لغة بورما الحديثة ولغة قديمة مستخلصة من اللغة السانكريتية . ومن العادات المتبعة فى بورما أن الصبيان عندما يبلغون سن الرشد يشتركون فى احتفال دينى / خاص للرهبنة Novitiate Ceremony . ثم ينعزلون بعد ذلك لفترة من الزمن كنوع من العبادة والتربية النفسية ويغنى فى أثناء هذه التعميد بأناشيد دينية من سلم سباعى درجته الرابعة زائدة نصف تون (وهو نوع من المقام الليدى hydian mode . وهذه خاصية تتميز بها بعض الآلات الموسيقية هناك كآلة الأوبوا المخروطة الشكل والتى يطلقون عليها هناك اسم(هنىHne#) والتى تشترك مع فرقة موسيقية صغيرة (كالتخت الشرقى عندنا) لتصاحب الغناء . ويكون هذا التخت من هده الآلة والطبلة وصناجات (سيمبالات) صغيرة وآلة خاصة عبارة عن دائرة مكونة من واحد وعشرين من الأجراس القرصية ذات لرنين الخاص . والفرق الصغيرة فى بورما تذكرنا بالفرق الهندية التقليدية القديمة ، لذلك نجد أن بعض الألحان التى تؤدى فى بورما والتى ترجع إلى أصل هندى قد اندثرت تمامًا فى الوطن الأم – الهند . كمـا توجد فى بورما آلة موسيقية تشبه القارب ويطلق عليها اسم سون Saun – ويوجد لهذه الآلة مثيل فى فيتنام تسمى ساريم Sarim ومعناها قارب . وكان يشد على هذه الآلة سبعة أوتار زيدت بعد القرن الثامن عشر إلى ثلاثة عشر وترًا . ومن الآلات الموسيقية القديمة الموجودة فى بورما والتى ترجع إلى أصول مصرية قديمة ، آلة الهارب ذى القوس Arched Harp والحقيقة التى أثبتها المؤرخون وعلماء الأجناس Anthropologists – هى أن

منطقة الهند والشرق الأقصى قاطبة قد تأثرت بالحياة الحضارية التى كانت مزدهرة منذ ٤٠٠٠ عام فى مصر وبلاد ما بين النهرين – ووجود آلة الهارب فى هذه المنطقة أحد الأدلة التى تثبت هذه الحقيقة .

٤ – أندونيسيا

تتكون أندونيسيا من عدة جزر لعل أهمها وأكبرها هى على الترتيب سومطرة ، ثم جاوا ، ثم بالى . ولقد كان التأثير الهندى واضحًا فى الثقافة الأندونيسية منذ بدء ازدهار الحضارة الهندية فى عهد سيلندرا Sailendra بسومطره حيث ازدهرت ممالك جاوا الشهيرة وأنشئت المعابد والأضرحة الهندية منذ أواخر القرن السابع وربما أوائل القرن الثامن حتى عام ١٣٧٥ م . ونستطيع حتى الآن أن نتبين من النقوش البارزة المرسومة على المعابد وتلك الاضرحة ، وجود صور الآلات الموسيقية التى كانت سائدة إبان تلك الفترة ، وهى قريبة الشبه جدًّا من الآلات الموسيقية الهندية التى كانت مستخدمة فى ذلك الوقت ، وإن كان الكثير منها قد انقرض ولم يعد له وجود . وكانت هذه الآلات الموسيقية تستخدم فى بيوت الطبقة الحاكمة بصفة خاصة . كما أثبت المؤرخون أن ثمة فرق صغيرة كانت تعزف خلال القرن العاشر الميلادى فى بيوت أثرياء القوم ، وكانت أيضًا تشبه الفرق الهندية . ومن العناصر الهامة التى أثرت فى الحياة الموسيقية فى أندونبسيا ظهور المسرحية السانسكريتية Sanskrit Drama التى ظهرت وازدهرت فى الهند . والملحمة الهندية الشهيرة رامايانا Ramayana ترجمت إلى عدة لغات لبلاد جنوب شرق آسيا وقدمت منها مشاهد كثيرة على المسرح الأندونيسى . وقد ثبت اقتباسها من الملحمة الهندية ، كما ظهرت هذه المسرحيات أيضًا فى جاوا خلال الفترة من القرن التاسع حتى القرن الحادى عشر الميلادى . ومعظم هذه المشاهد كانت عبارة عن رقصات

مسرحية كانت تقدم إلى جانب مسرحيات الظل Shadow Plays التى كانت تسمى هناك ويانج Wayang التى يرجح أنها وجدت فى أندونيسيا قبل وصول الهنود . وهذه العروض المسرحية لازالت تقدم فى أندونيسيا ، وهى تشبه نظائرها من الرقصات الهندية التى يطلق عليها هناك كاثاكالى Kathakali وهذه الرقصات فى أندونيسيا تؤدى بمصاحبة الأغنيات الوصفية ، شأنها فى ذلك شأن الهند تقريبًا .

ونلاحظ فى أندونيسيا وجود خاصية تشترك فيها معظم أنواع الموسيقى الشرقية – وهى اقتران الموسيقى بالشعر – ويبدو ذلك جليًا فى جاوا بصفة خاصة . وفى جزيرة بالى التابعة لأندونيسيا يزيد الاهتمام بالرقص التقليدى ، وسبب ذلك أن الرقص فى هذه الجزيرة التى هى أصغر الجزر الثلاث المكونة لأندونيسيا (سومطرة – جاوا – بالى) تعتبر جزءًا مكونًا لطقوس العبادات أو أحد أقسام الاحتفالات التقليدية وكذلك كجزء لا غنى عنه فى المسرحيات الدرامية . والمسرح فى أندونيسيا لا يستمد مادته من الأساطير الدينية religious mythology كما كان الحال فى الهند ، حيث تقدم على هذا المسرح موضوعات رومانسية من التاريخ المحلى . وظهرت فى جاوا فى القرن الرابع عشر مسرحية راقصة تسمى جامبو Gambuh لازالت تعرض كل عام فى قرية واحدة اسمها باتوان Batuan تقع فى جنوب بالى . وتتكون الفرقة الموسيقية من الآلات التقليدية القديمة وهى : فلوت سولينج Suling طبلة كنانج Kenang طبلة معدنية كينونج Kenung وصاجات (كمبول Kempul) وآلة رباب Fiddle وهى بالقطع من أصل إسلامى حيث وصلت إلى أندونيسيا عن طريق الهند بعد الغزو الإسلامى .

ومنذ بدأ الإسلام ينتشر فى أندونيسيا فى أواخر القرن الثالث عشر الميلادى قامت فى سومطرة حكومة إسلامية وأصبحت جاوا كلها مسلمة فى القرن الخامس عشر

الميلادى . وقد أصبحت آلة الرباب المسمارية Spike-Fiddle أهم الآلات الموسيقية وهى ترجع إلى أصل عربى – فارسى . ويمكننا فى أيامنا هذه مشاهدة هذه الآلة وهى تقود الفرقة الموسيقية فى معظم أرجاء أندونيسيا خصوصًا فى سومطره وجاوا حيث ظلت بالى – أصغر الجزر – محتفظة بالعقائد والتقاليد الهندية – لذا فإن الباحثين عن أصول الموسيقى الأندونيسية القديمة التى نبعت من الموسيقى الهندية يذهبون إلى بالى لدراسة موسيقاها ثم يلمسون التطور الإسلامى وآثاره فى الجزر الكبيرة . ويمكن القول إجمالاً أن الموسيقى الأندونيسية هى نسيج لحمته وسدته من الحضارتين الهندية والإسلامية . وأهم تغيير أحدثه الإسلام هو تحويل آلات النفخ المصنوعة من البامبو إلى آلات مصنوعة من المعدن .

والفرقة الموسيقية الأندونيسية التقليدية تسمى جاملان Gamelan ، وهى الفرقة التى ترادف التخت الشرقى عندنا . والغريب أن موسيقى هذه الفرقة لم تعرف على وجه التحديد إلا فى القرن التاسع عشر كما حدث عندنا فى مصر ومنطقتنا العربية كلها . ولعل أبرز أثر للتأثير الحضارى يظهر جليًا فى تكوين الفرق الموسيقية فى جزيرة بالى التى احتفظت بالحضارة الهندية وجزيرتى جاوا وسومطرة التى دانت بالإسلام .

ففى بالى تتكون الفرق الموسيقية التى تسمى جاملان انكلونج (Gamelan Anklung) من الطبلة (كندانج Kendang) ومن آلات الأجراس والاكسلفون المنحنى (جامبانج gambang) وهو مصنوع من المعدن أو من الخشب ، وآلات إيقاعية برونزية مختلفة تسمى جندر– سارون ديمونج ، وصناجات الأجراس المسماة (يوتانج) ، وزوج من صناجات صغيرة تشبه آلة البونجز عندنا وتسمى (ريونج) وآلة إيقاعية أخرى مصنوعة من البامبو تسمى (انكلونج) وجميع هذه الآلات ذات حدة صوتية ثابتة . أما الأوركسترا الكبير فى جاوا المعروف باسم صناجات الجاملان gamelan gong فتكثر فيها الآلات

الموسيقية التى تثرى اللحن دون الإيقاع كالفلوت والرباب بصفة خاصة . والغناء يؤدى بصوت واحد بمصاحبة الفرقة . وقد تشترك معه مجموعة من الكورال شأنها فى ذلك شأن الغناء الشائع عندنا فى مصر وفى جميع البلدان العربية والشرقية والسلم الخماسى يستخدم فى أندونيسيا أساسًا عدا جزيرة بالى حيث يستخدم السلم الرباعى الذى استمد أصوله من الراجا الهندية .

المجموعة الثالثة

١ – الهند :

للهند باب دخول واحد يقع فى الشمال الغربى ، وليس له طريق للخروج سوى البحر . وفى غضون ستين قرنا من الزمان سلكت جميع السلالات التى وفدت إلى الهند هذا الطريق الشمالى ، وكانت كل سلالة من النازحين إلى شبه القارة تدفع السكان القدامى إلى الجنوب ، ونتيجة لهذه الحقيقة التاريخية حدث ذلك التباين الشاسع فى المزاج الموسيقى العام بين سكان الشمال والوسط والجنوب . والظاهرة الجديرة بالذكر أنه برغم تنوع السلالات التى نزحت إلى الهند منذ القدم ثم ما تبع ذلك من تنوع الثقافات والفكر الموسيقى ، إلا أننا نلاحظ أن هذا التنوع انصهر فى بوتقة الزمن وبرزت ثقافة هندية مميزة لها خصائص تنفرد بها برغم اتساع الرقعة من الأرض التى تشغلها الهند وبرغم كثافة السكان بعد أن وصل تعدادها أخيرًا إلى ما يزيد على ٨٠٠ مليون نسمة .

وأقدم السلالات التى قطنت الهند هى قبائل النيجريتس negritos ، وأفراد هذه القبائل من قصار الطول إلى حد ملحوظ فهم أقرب إلى الأقزام الذين استوطنوا الهند بعد أن نزحوا من مواطنهم الأصلية فى آسيا . ويجمع المؤرخون أن هذه السلالات هى أول من سكنت الهند خلال العصر الحجرى القديم (٤٠٠٠ سنة ق . م) ولم تترك أية آثار حضارية مبكرة سوى نوع من الموسيقى القبلية الفطرية التى تنحصر أهميتها فى أنها صبغت الموسيقى الهندية بصبغة خاصة لصقت بها منذ ذلك التاريخ . وإذا كانت اللغات التى تتحدث بها الهند الآن

وصلت إلى أربع عشرة لغة ، كما تتواجد بها مئات القبائل التى تختلف فيما بينها فى العادات والتقاليد والديانات والثقافات إلا أن الموسيقى التقليدية والشعبية لهذه القبائل لم تدرس بالقدر الكافى لإيجاد علاقة حضارية أو عرقية أو فنية بينها منذ أول وجودها . ومنذ قرابة ٣٠٠٠ عام ق . م يعتقد المؤرخون أن الهند قد تعرضت لغزو من قبائل يرجح أنها من جنس استرالى - وبهذا تعرضت الموسيقى الهندية لعنصر جديد أثر على الشكل والمضمون القديم الذى ألفته الأجناس البدائية الأولى .

وتنتمى قبائل القيداس المعروفة فى سيلان إلى هذه السلالات بالذات ، وقد أثبت الباحثون الموسيقيون أن موسيقى هذه السلالات كانت مكونة من نغمتين فقط ، وفى أوائل العصر الحجرى الجديد رحلت قبائل كثيرة من منطقة البحر الأبيض المتوسط إلى الهند . ويسود الاعتقاد بين الأنثروبولوجيين أن أجناساً من أصل مصرى قد استوطنت شمال الهند حاملة معها ثقافة ميجالية megalithic وآلات موسيقية مصرية الأصل .

يتضح مما تقدم أن تاريخ الموسيقى فى الهند ، ولو أنه قديم إلا أنه يأتى فى هذا المضمار من القدم بعد الصين . أما الفترات التى أثبت فيها المؤرخون وعلماء الأجناس أن الهند قد تعرضت خلالها إلى هجرات كثيرة فقد بدأت من عام ٢٠٠٠ ق . م ، حيث ثبتت هجرة أجناس آرية كانت تقطن غرب آسيا واستقرت بشبه القارة فى المدة من عام ٢٠٠٠ - ١٠٠٠ ق . م ، وقد ثبت أن هذه الأجناس الآريه كانت تسلك فى عباداتها تلك الطقوس والتراتيل التى كانت نصوصًا مدونة بمعرفة قدامى الحكماء الهنود المعروفين بريشيز Rishis وذلك فى أربعة كتب تسمى ڤيداس Vedas (واحدها ڤيدا ومعناها معرفة) وكان ذلك فى الفترة منذ عام ١٥٠٠ - ٥٠٠ ق . م . من هذا يظهر لنا جليا سبب استمرار غناء الفيدا فى الهند لأنه تقليد متوارث منذ عام ٣٠٠٠ ق . م تقريبًا . ولا شك أن المسار الحضارى

لهذا النوع من الغناء قد تعرض لمؤثرات كثيرة طوال هذه الفترة ، إلا أن التغيير كان طفيفًا للغاية حتى جاءت فترة الازدهار السانسكريتى Sanskrit بين القرنين الرابع والسادس الميلادى حيث قام بهارتا أحد رواد الفكر والفن الهندى القديم بكتابة مقاله الشامل عن الموسيقى والرقص والمسرح الهندى الكلاسيكى القديم ، وأشار بأوجه الإصلاح لازدهار الموسيقى الهندية . وترجع معظم الصيغ الفنية والموسيقية الحالية فى الهند إلى ذلك العهد عدا بعض الإضافات الجمالية التى استحدثت خصوصاً فى مجال الزخارف والإيقاعات التى زيدت بمعرفة الموسيقيين الهنود على مر التاريخ . والموسيقى الهندية التى تمارس فى الشمال تحمل فى طياتها الروح العربية الإسلامية والفارسية نتيجة للغزو الإسلامى لهذه المنطقة وبالتالى هجرة واستقرار المزاج الموسيقى العربى والإسلامى الذى كان قد تأثر بالموسيقى الفارسية ثم انتقاله إلى الهند منذ القرن الحادى عشر الميلادى .

ولعل أهم ما يميز التآليف الموسيقية الهندية هو وجود الراجا Raga وهو عبارة عن السلم الموسيقى الهندى وما ينظمه من قواعد ونظريات لاستخدامه ثم الانتقالات الميلودية التى يجب مراعاتها عند الارتجال Improvisation والارتجال هو أحد المظاهر الموسيقية الهامة للممارسة الموسيقية الهندية شأنه فى ذلك شأن معظم – إن لم يكن جميع – البلاد الشرقية ، لذلك فإن الراجا الهندية تعتبر أيضًا قالبًا للارتجال من سلم معين وذى طابع معين .

والراجا الهندية هو أسلوب ليس باليسير تذوقه إلا بعد التعود على سماعه وفهمه . ويمكن تبسيط النظرية السلمية فى الموسيقى الهندية أنها تتكون أساسًا من ست راجات وهذه تتفرع بدورها إلى خمس شعب يسمى كل منها راجيتيمس وستة عشر سلمًا فرعيًا تسمى فوق الراجاز upragas وفوق الراجيتيس . فتصبح مجموع الراجاز كلها ١٣٢ . وتستحدث بين الحين والآخر راجات جديدة شأنها فى

ذلك شأن المقامات الموسيقية العربية . ويمكن تشبيه هذا النظام اللحنى الهندى بالأسلوب العربى أو المصرى ، حيث تعتمد الموسيقى العربية أو المصرية التقليدية على المقام الأساسى وهذه ترادف كلمة الراجا . ومن مقاماتنا الأساسية الراست والبياتى والسيكا ، وهذه تتفرع بدورها إلى مقامات فرعية كالسوزناك والنواثر والنكريز وكلها ترتكز على درجة الراست وتعتبر من أسرة هذا المقام الأساسى ، وكذلك الحجاز والصبا والشورى – لأنها ترتكز على درجة الدوكاه كالبياتى تمامًا وتعتبر فروعًا منه . . والارتجال يعتمد فى الهند على الراجا كما يعتمد فى مصر والبلاد العربية على المقام .

والعازف الماهر على الآلات الهندية يجب أن يكون ملمًّا بما لا يقل عن ستين راجا مختلفة ، أما العازف الصناع (الفرتيوز) من أمثال أمرت خان العازف الهندى على آلة السيتار فإنه يرتجل فى حدود مالا يقل عن مائة راجا يحفظها تمامًا . ورغم أنه لا يوجد مرادف لكلمة راجا فى اللغة العربية فإن معناها تقريبًا لون أو مزاج أو عاطفة أو طابع ، أو هى مزيج من هذه المعانى جميعًا . ويعتقد الهنود أن كل راجا تناسب فى عزفها أو أدائها موسمًا خاصًّا أو ساعة خاصة من ساعات النهار . فالراجا التى تعزف فى أول النهار لا يصلح أن تعزف فى نهايته أو حتى فى وسطه ، ومن ثم فإن موسيقى الراجا لا تعتبر أداة للترفيه أو التسلية وإنما للاحتفال بالساعات المتعاقبة كما تُفْرضُ طقوسهم فى الحياة المعيشية اليومية .

وهكذا تجد الشعوب الهندية فى موسيقاها أنها أداة إلهام للسمو النفسى فى كل ساعة من ساعات الليل والنهار كالعبادة فى الصباح والبهجة فى المساء أو الظهيرة،وفى بعض المواسم لإذكاء الحب أو الإخلاص أو الوفاء أو الشجاعة وما إلى ذلك . أما الموسيقى التى تهدف إلى مجرد الترفيه أو قضاء الوقت أو الاستمتاع المجرد فإن ذلك شىء لا يعرفه الإنسان الهندى ولا يؤمن به .

وكما أن الهدف من الممارسة الموسيقية فى الهند يتسم بشيء من الغرابة — فإن النظرية السلمية أيضًا تتسم بنفس الشيء . فلكل راجا نغمة أساسية تسمى فادى Vadi وهى النغمة التى يجب أن يبرزها العازف فى أثناء الأداء تمامًا كدرجة الركوز فى موسيقانا العربية . يلى ذلك فى الأهمية نغمة تسمى ساما فادى Sama Vadi ثم أنغام فرعية يطلق عليها أنيدفادى Anid Vadi ثم نغمة متنافرة dissonant تسمى فيفادى Vivadi وتسمى هذه الأنغام بأسماء معينة مثل الملك والوزير والمشاهدين والحاضرين attendants أو العدو . وقد اشتقت بعض أنماط من الراجا من الموسيقى الشعبية الهندية ، والبعض الآخر من الغناء الدينى أو ربما من بعض المؤلفات الموسيقية الهامة لأعلام الموسيقى الهندية . وينقسم الأوكتاف (أو الديوان) كما نسميه فى موسيقانا العربية إلى ٢٢ شروتس shrutis وهى المسافة الموسيقية التى تزيد قليلاً جدًّا عن ربع المقام (ربع المسافة) فى الموسيقى العربية . ومن ٢٢ شروتس هذه تتكون جميع الأنغام التى تتبع أى من المفاتيح المختلفة .

وأهم ما يميز سلالم الموسيقى الهندية أنها سلسلة من المسافات وليس سلسلة من النغمات الثابتة Fixed tones . ويصاحب المغنى الهندى فى العادة إما آلة الطنبورة (وهى آلة موسيقية من أصل إسلامى إلا أنها تختلف عن الطنبور التركى ذى الرقبة الطويلة) أو آلة عود مركب عليها أربعة أوتار . أما الإيقاع الذى يصاحب المغنى فعبارة عن طبلة يستخدمها العازف وهى موضوعة أمامه فوق الأرض . ووحدة الإيقاع فى الهند تسمى تالا Tala ولكل راجا هندية ميزان خاص يصاحبه ، وكثيرًا ما تشترك وحدة إيقاع واحدة مع أكثر من راجا ، وذلك لأن عدد الراجات (المقامات) فى الهند أكثر من عدد التالات — (الإيقاعات) . وقد تم منذ سنوات حصر العدد المستخدم من الراجات فوجد أنها لا تزيد على ١٠٨ راجا فى حين يصل عدد التالات فى جنوب الهند مثلا سبعة فقط . وتتكون كل تالا من عدد محدد من

الضربات beats التى تسمى بالهندية ماتراس matras وهى مرتبة وفى نظام محدد يصعب شرحه إذا لم يقترن ذلك أما بالسماع المستمر أو الممارسة إن أمكن.
وتنقسم سرعة الإيقاعات إلى بطيء (فيلامبيتا vilambita) ومتوسط (مادهيا madhya) وسريع (دروتا – druta) وكل سرعة من هذه تساوى ضعف السرعة التى تسبقها.

ويمكن أن نتصور ماهية التالا أو الإيقاع الهندى التقليدى إذا قارناه عندنا بالجملة الموسيقية المكونة من أربعة موازير عندما تؤدى بإيقاع متوسط.

والأغنية الهندية التقليدية تنقسم عادة إلى ثلاثة أجزاء رئيسية هى:

الجزء الأول: ويسمى ألابا alapa. وهى عبارة عن مقدمة موسيقية تعزف ببطء وغير مقيدة بإيقاع. ووظيفة هذه المقدمة تهيئة العازف والمغنى والمستمع على حد سواء إلى المواءمة النفسية بينه وبين الراجا (أو المقام) الذى تؤدى منه الأغنية ونلاحظ هنا وجه الشبه بين هذا التقليد الشرقى فى الهند وبين نظيره فى مصر عندما تؤدى الوصلة الغنائية المصرية التى تبدأ بعزف انفرادى على الآلات التقليدية ثم الليالى والموال أو الموشح التى تؤدى جميعاً من مقام واحد لإحداث التهيئة النفسية والتقمص الذاتى للمقام إذا جاز التعبير، وهو ما يعبر عنه قدامى المغنين والعازفين فى مصر (بالسلطنة) – وهكذا تبرز سمة تتميز بها الموسيقى الشرقية بصفة عامة وهى ضرورة المعايشة المقامية فى الألحان الغنائية بصفة خاصة.

الجزء الثانى: للأغنية وهو مقطع شعرى Stanza يؤديه المغنى ليحدد فيه موضوع الأغنية وطبيعة المشاعر التى تهدف إلى إبرازها كالفرح أو الحزن أو التفاؤل أو الحماس وغير ذلك من المشاعر الإنسانية.

الجزء الثالث والأخير: وهو أهم أجزاء الأغنية ونلاحظ هنا أيضًا وجه الشبه بين هذا الجزء وبين وصلتنا الغنائية العربية حيث يعتبر الدور الغنائى وهو القالب

الأخير للوصلة أهم أجزائها . وفى هذا الجزء من الأغنية الهندية تبرز أهمية التالا وذلك عندما تبدأ الطبلة فى مصاحبة الغناء . وتبدأ سرعة الغناء متوسطة ثم تتدرج فى السرعة حتى نهاية الغناء . ومما يلفت النظر أن الاختلاف كبير جدًا فى مدة الآلابا (المقدمة الموسيقية) فإنها طويلة فى مناطق الشمال على حين نجدها قصيرة فى بلاد الجنوب .

أما العنصر الثالث بعد الراجا (المقام) والتالا (الإيقاع) فهو اللحن الرتيب المهيمن Drone أوكما يطلق عليه فى الهند كاراجا Kharaga . وهذا اللحن المستمر هو نوع من البدال Pedal لأنه نغمة تستمر طوال اللحن شأنها فى ذلك شأن النغمة المستمرة التى تسمع عند عزف الأرغول المصرى الطويل القصبة خصوصاً عندما يصاحب أداء الموال أو الغناء الشعبى بصفة عامة . ويعتقد كثير من المؤرخين أن هذا التقليد صاحب الغزوات الإسلامية التى بدأت فى شمال الهند ثم زحفت إلى وسطه وجنوبه . واللحن الرتيب المستمر Drone الذى يصاحب العزف الآلى أو الغناء فى الهند لا تألفه الأذن الغربية إلا بعد دراسته وفهمه وإدراك مراميه حتى يمكن تذوقه وبالتالى يتولد الإحساس بالقيمة الجمالية الكامنة فيه . وتعتبر كل نغمة فى السلم الموسيقى كيانًا قائمًا بذاته لأنها تحمل فى عرفهم مدلولا خاصًا . ومن أبرز خصائص الموسيقى الهندية شأنها فى ذلك شأن الموسيقى الشرقية بصفة عامة أنها تتمتع بثراء واضح فى الزخارف الصوتية والآلية على حد سواء وهذه تضفى ظلالا على اللحن الميلودى وتكون بمثابة الهارمونية الغربية التى تعمق الأثر الجمالى للخط الميلودى .

وأهم الضوابط التى تتحكم فى المغنى أو العازف هى التقاليد الموروثة التى لا مناص من اتباعها ، ثم ما يتمتع به العازف أو المغنى من ذوق وإحساس وموهبة . وهكذا ليس للقواعد الموسيقية أو النظريات أهمية كبيرة سوى للدارسين

بطبيعة الحال . ونجد فى الهند كما نجد فى معظم البلدان الشرقية عازفين توفرت لديهم المهارة الفائقة . وبرغم ذلك يجهلون تمامًا ذلك الإطار الموسيقى النظرى الذى يغلف ما يؤدونه من عزف أو غناء .

ومن أهم الآلات الموسيقية ذات الدساتين[1] Frets فى الهند . آلة الفينا وآلة السيتار . ويركب على آلة الفينا سبعة أوتار تنبر plucked منها أربعة بريشة مثبتة فى وسط اليد اليمنى للعازف . ويثبت على رقبة هذه الآلة عدد ٢٤ من الدساتين المعدنية البارزة أما آلة السيتار التى تستخدم بكثرة فى شمال الهند فإنها أقرب الشبه بآلة البزق . إلا أنها ضخمة بحيث يستخدمها العازف وهو جالس على الأرض . وتحمل رقبة السيتار التى يبلغ عرضها ٣ بوصات . من ١٦ إلى ٢٠ قطعة من الدساتين المتحركة . والآلة مزودة بسبعة أوتار . واحد منها فقط لعزف اللحن الأساسى (الميلودى) والباق لأداء اللحن الثابت المصاحب Drone . ومن الآلات الموسيقية الهندية التقليدية آلة السارود Sarod – وهى كثيرة التداول فى الشمال ونادرة فى الجنوب ، رقبتها قصيرة نسبيًا عن آلة السيتار ، ولا تستخدم بها الدساتين . أما آلة الطامبورا Tambura وتشبه عندنا آلة العود – فهى مزودة بأربعة أوتار وهى أسهل الآلات فى ضبطها (دوزانها) .

وتتكون الفرقة التقليدية الهندية التى تشبه التخت الشرقى عندنا من عازف على آلة السيتار وآخر على الطنبورا وثالث على طاقم الطبول (مكون من طبلتين) أى ثلاثةأفراد بدلا من الأربعة العازفين الذين يشكلون التخت الشرقى المصرى التقليدى . وهم عازفو العود والناى والقانون والإيقاع . وعازف الإيقاع فى الفرقة الهندية يجب أن يكون ملمًا بما لا يقل عن ستة عشر إيقاعا أساسيًا .

ومن آلات النفخ الهندية التقليدية آلة تسمى البانسورى Bansuri وهى تشبه

---

(١) قطع معدنية غالبًا توضع على رقبة الآلة الموسيقية لتحديد مكان العفق .

آلة الناى المصرية أو العربية ، وآلة أخرى تسمى الشاناى Shannai وهى قريبة من مزمارنا البلدى .

وهكذا يتضح لنا أن الموسيقى الهندية تحمل ذات الخصائص التى تشترك فيها معظم البلاد الشرقية فى موسيقاها – وأهمها الاهتمام بالميلودية وعدم الاعتماد على الهارمونية والاهتمام بوضوح الإيقاع والعناية بالزخارف اللحنية ، وأهمية الارتجال وتوافر النزعة الرومانتيكية التى تعكس دخيلة الذات الشرقية المفعمة بالأحاسيس والمشاعر المرهفة الحالمة والغارقة فى الروحانيات الأصيلة التى تمتزج بأرضه ومياهه وسمائه .

المجموعة الرابعة

١ – الموسيقى العربية :

انحصرت الموسيقى فى الجزيرة العربية قبل ظهور الإسلام فى الغناء الذى كان يردد فى منتديات اللهو والشراب وكانت وثيقة الصلة بالشعر الجاهلى الذى اعتمد على الإيقاع الموسيقى لعلم العروض كما عرف بعد ذلك . وفى أول ظهور الإسلام كان من الطبيعى أن تكون النظرة إلى الممارسة الموسيقية بشتى صورها نظرة حذر وفتور وقلة اكتراث .

قضى الإسلام على كل أشكال اللهو والعبث فلم تَلْقَ الموسيقَى فى أول ظهوره التأييد المباشر لرسول الإسلام عليه السلام ثم من جاء من بعده من الخلفاء أبو بكر الصديق وعمربن الخطاب وعلى وعثمان رضوان الله عليهم . إلا أن الشىء الذى يمكن أن نقطع به هو أن الإسلام لم يحرم الموسيقى تحريمًا صريحًا بآية قرآنية أو حديث نبوى . وثبت أن الرسول عليه السلام كان ذواقًا للجاد الهادف من الأشكال الموسيقية التقليدية التى كانت تمارس فى بيوت المسلمين فى أول عهدهم بالإسلام . وفى عهد الخلفاء كانت تعاليم الدين الحنيف قد استقرت وبدأت الفتوحات الإسلامية تزحف شمالا وجنوبًا وشرقًا وغربًا فامتزجت بالحضارات القديمة كحضارة الإغريق وحضارة فارس ثم امتزجت أيضًا بالمدنيات الواقعة حول حوض البحر الأبيض المتوسط ، لذا فإننا نجد آثار الموسيقى العربية فى شمال الهند ، وفى بلاد إسلامية أخرى كأندونيسيا والبانيا وجنوب روسيا كطشقند وسمرقند وأفغانستان .

ويرجع تاريخ أول بحث عربي عن الموسيقى إلى القرن الثامن الميلادى أى بعد قرن ونصف تقريبًا من ظهور الإسلام . وكان الامتزاج والاختلاط الحضارى والثقافى قد أتى ثماره اليانعة . شُغل رسول الإسلام عليه السلام بتلقى الرسالة النورانية السمحاء وما تبع ذلك من جهاد وصبر وجهد وفتوحات وأحاديث وإنجازات غيرت كل شكل من أشكال الحياة التى كانت سائدة إبان الجاهلية . وكانت الممارسة الموسيقية البناءة النظيفة التى استهدفت خير الإنسان وتبعد عنه نزعات الشرور والآثام ، هذا النمط من الموسيقى النافعة كان محدودًا للغاية ولا يمارس إلا فى بيوت المسلمين إما بالغناء البدائى أو بالعزف على الدفوف والمزاهر. وأخذ ذلك السلوك الفنى يتسرب بحذر شديد إلى الآذان وإلى ترتيل القرآن ، وبهذا اعترف الإسلام رويدا بأثر الموسيقى النظيفة فى إرساء القيم الفاضلة والارتفاع بمستوى النفس الإنسانية إلى آفاق سامية رفيعة . إلا أن هذا التدرج ، أو قل هذا التطور الذى حدث فى الموسيقى العربية لم يحدث بين يوم وليلة بل عبر مئات السنين حتى وصل إلى الشكل والمضمون الذى نعرفه اليوم . ونوجز هذا التطور فيا يلى :

١ - عند ظهور الإسلام ثبت حب رسول السلام للموسيقى البريئة التى تروح عن النفس الكادحة ونسبت إليه أحاديث كثيرة ليس هنا مجالها دلت على حساسيته العظيمة وأنه كان ذواقاً لما يدخل البهجة والسرور والتفاؤل والفرح للنفس البشرية المطمئنة التى لا يعوقها الغناء عن ذكر الله وإقامة فرائض الإسلام على وجهها الصحيح . ومن أمثلة هؤلاء بلال الحبشى مؤذن الرسول أول من أسلم من الأحباش وكان صاحب صوت جميل ، كما اشتهرت بالغناء فى ذلك الوقت قينة مصرية اسمها سيرين .

٢ - وفى عهد أبى بكر وعمر لم تحظ الموسيقَى بأى تقدم أو بأى نظرة تقدير

خاص من قبل الخلفاء الراشدين لانشغالهم بالفتوحات ونشر راية الإسلام .

٣ - وفى عهد عثمان بن عفان رضى الله عنه - بدأت إقامة حفلات شبه رسمية للغناء وكان يحضرها أشراف المسلمين - وكانت تحييها بعض المغنيات ، اشتهرت منهن عزة الميلاء . وكانت ممارسة الرجال للغناء فى ذلك الوقت ضرب من التخنث .

٤ - اتسعت الإمبراطورية الإسلامية ودانت كثير من المماليك للإسلام وغنم المسلمون غنائم كثيرة من بينها آلاف الأسرى . وكان منهم موسيقيون ومغنون فابتنى الحكام والقادة الأشراف المسلمون القصور التى وفروا لها فاخر الرياش وألحقوا بها أصحاب الأصوات الجميلة من الرجال الأسرى - ووصلت الموسيقَى العربية إلى ذروة سامقة فى عصر الخلفاء الراشدين .

٥ - انتقل الحكم بعد مقتل على رضى الله عنه إلى الأمويين فبدأت الفتوحات العربية شرقًا وغربًا وشمالا وجنوبًا وخفقت راية الإسلام فى الصين والهند وأسبانيا حتى جنوب فرنسا وتحققت بذلك حضارة إسلامية عارمة ، وبالتالى ازدهرت الموسيقَى العربية بعد أن امتزجت بالمدنيات المصرية والفارسية واليونانية . نبغ زرياب فى الأندلس فأنشأ أولى مدارس الموسيقَى فى التاريخ ، وطور آلة العود فانتقل استخدامها إلى أوربا لتعيش وتنمو زهاء ثلاثة قرون كما انتقل الغناء العربى إلى الحضارة الأوربية التى بدأت فى الازدهار بعد غناء التروبا دور والتروفير . ومن الموسيقيين العرب الذين ظهر لهم إنتاج موسيقى أثر على حضارة الغرب ومن ثَمّ حضارة العالم نذكر :

(أ) **الخليل أحمد الفراهيدى** - ألف كتابين ، واحد فى الإيقاعات والثانى فى النغمات .

(ب) **ابن العوراء** : وقد ذكر البارون همر بورجستول

Hammar Burgstall فى كتابه عن تاريخ آداب اللغة العربية أن ابن العوراء وضع مجموعة من الأغانى العربية التى ظلت تردد لزمن طويل .

(جـ) **يعقوب بن إسحاق الكندى** : المتوفى سنة ٢٤٨ هجرية – وقد وضع ست مؤلفات عن الموسيقَى وقد تناولت الميزان الموسيقى – الآلات الموسيقية اتحاد الموسيقَى والشعر . وهذه الكتب ما زالت موجودة بالمتحف البريطانى فى لندن .

(د) **أبو الفرج بن الحسين الأصبهانى** : (٢٤٨ – ٣٥٦ هـ) وضع كتاب الأغانى وهو أشهر الكتب العربية التى وصلتنا وتحدث بإفاضة مشبعة عن الحياة الموسيقية العربية ونقلت إلينا الكثير من نصوص الغناء – إلا أن الموسيقَى ذاتها لم تصلنا فى هذا الكتاب إلا وصفًا . وقد حُقِّق من هذا الكتاب القيم عن الغناء العربى واحد وعشرون جزءًا .

(هـ) **أبو النصر محمد بن طرحان الفارابى** : وله كتابان فى الموسيقَى : الأول اسمه كتاب الموسيقى الكبير . ويقع فى جزأين . والثانى اسمه المدخل إلى صناعة الموسيقى وتوجد منه نسخة فوتوغرافية بدار الكتب المصرية .

(و) **محمد بن زكريا الرازى** : مات سنة ٣١١ هجرية – وله رسالة فى الموسيقَى ، وأخرى فى الغناء مودعتان بالمكتبة الأهلية بباريس .

(ز) **أبو على الحسين بن سينا** : المتوفى عام ٤٧٨ هـ – وله فصل فى الموسيقَى فى الرسالة الثانية عشرة من كتابه المسمى الشفاء – ومنه نسخة محفوظة فى متحف لندن .

(ح) **إخوان الصفا** : ولهم رسالة فى الموسيقَى استخرجت من كتابهم المسمى رسائل إخوان الصفا – وتوجد منه نسخة فى مكتبة باريس وأخرى فى ليد .

(ط) **صفى الدين بن عبد المؤمن البغدادى** : ويعرف فى الشرق العربى باسم

صفى الدين الأرموى – عاش فى مصر أيام المعتصم آخر خلفاء العباسيين – مات سنة ٦٥٦ هـ له رسالة فى الموسيقى اسمها **الشرفية** توجد منها نسخة فى مكتبة باريس وأخرى فى فينا . وله كتاب **الأدوار** منه نسخة فى المتحف البريطانى ونسخة مصورة فى دار الكتب المصرية .

هذه نماذج قليلة للمحاولات الجادة التى قدمها العرب لإثراء العلوم الموسيقية وتقنين ممارسة هذا الفن الجميل الذى عشقوه ، وإن كان هذا العشق قد تمثل فى الغناء فقط . فإن الأمر الذى حير المؤرخين والمستشرقين ، هو سبب إهمال العرب تدوين موسيقاهم وهم الذين نبغوا وبلغوا شأوًا عظيمًا فى علوم أكثر تعقيدًا من التدوين الموسيقى كالفلك والفلسفة والطب والرياضيات ، مما جعلهم نبعًا علميًّا فياضًا اغترفت منه الحضارات الأخرى – خصوصًا الحضارة الأوربية قبل أن تصل إلى الشموخ الحضارى الذى بدأ مع عصر النهضة . ومهما كانت الأسباب فإن نظريات التدوين الموسيقى التى يمارسها المؤلفون العرب منذ حوالى منتصف القرن الماضى هو نتاج تفكير غربى حيث قام الراهب الموسيقى الإيطالى جويدو دارتزو guido d'arezzo (٩٩٠ – ١٠٥٠ م) باختراع السلم الموسيقى والعلامات الموسيقية فاعتبرت ثورة جمالية وعلمية عارمة حيث نقلت إلينا الألحان التى وضعت منذ أوائل القرن الحادى عشر فى أوربا حتى وقتنا هذا . وأصبح العالم كله يحتفظ بمؤلفاته الموسيقية بفضل تطور التدوين والكتابة الموسيقية .

وكما تعتمد الموسيقى الهندية على الراجا فإن نظرية الموسيقى العربية تعتمد على المقام – وهو عبارة عن السلم الموسيقى الذى يقع بين نغمة الأساس والأوكتاف – أو كما يعبر عنها المشتغلون بالموسيقى العربية فى مصر والأمة العربية من عازفين ومغنين بالديوان الذى يتضمن الأنغام الموسيقية التى تقع بين قرار وجواب نغمة معينة . فبين الراست (قرار) والكردان (جواب) أو بين الدوكاه (قرار) والمحير

(جواب) توجد ٢٤ مسافة موسيقية تعتبر كل منها ربع النغمة – وهى مسافة تساوى تقريبًا نصف المسافة المستخدمة فى الموسيقى الغربية .

وتمتاز الموسيقى العربية بإطلاق اسم خاص على كل نغمة من النغمات الـ ٢٤ التى يتكون منها الديوان الأول والثانى ، فنغمة اليكاه (صول – قرار) فى الديوان الأول تقابلها نغمة النواه (صول – جواب) فى الديوان الثانى والحسينى عشيران (لا – قرار) فى الديوان الأول تقابلها نغمة الحسينى (لا – جواب) فى الديوان الثانى – وهكذا .

وربع [1] التون فى الموسيقى العربية استخدام قديم ذكره أبو النصر الفارابى فى كتابه عن الموسيقى مؤكدًا أن عرب الجاهلية قد استخدموا آلة العود ذى الرقبة الطويلة وأسموه الطنبوز البغدادى ومثبت عليه وتران قسم كل منهما إلى أربعين جزءًا متساويا وكل جزء يساوى ربع تون .

والسلم الموسيقى فى جميع أرجاء الأمة العربية واحد من حيث أنه مقسم إلى أربعة وعشرين ربعا ، والاختلاف الوحيد يكمن فى اختلاف أسماء النغمات والمقامات تمامًا كما تختلف أسماء القوالب الغنائية والإيقاعات المستخدمة فى مختلف البلاد العربية برغم أنها من مصدر وأصل واحد . والمزاج العربى للسماع الموسيقى لا يختلف كثيرًا من بلد عربى إلى آخر إلا بقدر اختلاف اللهجات الموسيقية التى تتباين بطبيعة الحال وتختلف باختلاف لغة الحديث برغم أنها أيضًا نابعة من أصل واحد . ومن أمثلة ذلك أن الوصلة الغنائية المصرية التى ازدهرت وبلغت شأوًا

---

(١) يرى بعض المهتمين بدراسة نظرية الموسيقى العربية استخدام عبارة $\frac{3}{4}$ تون أو مسافة أو نغمة بدلا من ربع التون ، إلا أن مسافة الربع تون تستخدم أحيانًا عند عزف نغمتى السيكاه ثم الكورد مباشرة فى مقام السازكار . وجميع القواميس الموسيقية الغربية تتحدث بإفاضة عن ربع التون .

عظيمًا حتى أوائل الثلاثينيات من هذا القرن ، تتكون من عزف جماعى لمجموعة الآلات الموسيقية ثم تقاسيم على الآلات العربية التقليدية (العود والقانون والناى) ثم غناء الليالى والموال وأحيانًا غناء أحد الموشحات ثم تختتم الوصلة بالدور الغنائى المصرى مع مراعاة أن جميع أجزاء الوصلة يجب أن تكون من مقام موسيقى واحد . نفس هذا التقليد الأدائى يراعى أيضًا فى النوبة الأندلسية التى تحمل الملامح الموروثة من حضارة العرب فى الأندلس والتى استقرت فى شمال أفريقيا خصوصًا فى تونس والجزائر والمغرب . وبرغم وجود اختلاف أيضًا فى مكونات النوبة فى هذه البلاد فإنه غالبًا ما تتكون النوبة الأندلسية من خمس إلى تسع أجزاء من الصيغ الموسيقية الغنائية الفرعية نذكر منها :

١ – الاستفتاح : موسيقى صامتة تشبه التقاسيم المصرية وغير مقيدة بإيقاع .

٢ – المصدر : وينقسم بدوره إلى مصدر وسلسلة المصدر وختم المصدر وهى مقدمة موسيقية تشبه قالب السماعى المصرى .

٣ – الأبيات : وكما يدل اسمها هى أبيات شعرية ملحنة يؤديها المغنى الانفرادى وإيقاعتها ٨/٨ أ ، ١٦/٨ . ويسبق هذا الغناء عادة معزوفة تسمى دخول الأبيات تشبه الدولاب المصرى الذى يعزف لتحديد المقام للوصلة الغنائية .

٤ – البطايحى : ويشبه الموشح أو هو نوع من التواشيح مكون من خانة وأغصان وميزانه ١٦/٤ ويشبه إيقاع المصمودى المستخدم كثيرًا فى الشرق العربى .

٥ – التوشية : وهى قطعة موسيقية تعزفها مجموعة الآلات .

٦ – البراول : وهى عدد من التواشيح لا يقل عن اثنين .

٧ – الدرج : قطعة من نوع التوشيح ذو ميزان ثلاثى .

٨ – الانصراف : سلسلة ألحان لنصوص من الشعر أو الزجل وتؤدى بسرعة ورشاقة وحماس وميزانها ثلاثى .

٩ - الملخص أو الختم : غناء سريع ميزانه سرابند $\frac{3}{4}$ تختتم به النوبة الأندلسة . وبطبيعة الحال فإن أى نوبة مهما تعددت أجزاؤها فإنه يلزم أن تكون من مقام واحد . ويلاحظ أن هذه الأجزاء المكونة للنوبة الأندلسية تختلف قليلا فى تونس عنها فى الجزائر أو المغرب . والمقامات العربية تكاد تكون واحدة فى جميع البلاد العربية إلا أن الاختلاف يحدث فى الأسماء فقط ، فمثلا كلمة مقام فى مصر ترادف تماماً كلمة طبع فى تونس ومقام طبع الذيل فى تونس هو مقام الراست فى مصر . وطبع الأصفهان يقابله مقام اليكاه . وطبع المزموم يقابله الجهاركاه . وطبع رمل المايه يقابله العشيران وهكذا .

وقد أوصت جميع مؤتمرات الموسيقى العربية منذ عام ١٩٣٢ بضرورة توحيد أسماء المقامات والإيقاعات والأنغام فى الموسيقى العربية باعتبارها لغة واحدة لا يجدر أن يحدث بها هذا الاختلاف فى الشكل دون المضمون . وعندما بدأت النهضة الموسيقية فى أوربا كانت الموسيقى العربية تتجه نحو الركود والجمود والاضمحلال - وكل ما حدث لها فى أثناء التدهور التدريجى من الذروة السامقة التى تبوأتها فى العصر العباسى هو اختلاطها بعناصر خارجية معظمها بيزنطية وتركية ، إلا أنها انصهرت معها ثم سارت قافلتها المهيضة حتى منتصف القرن الماضى ، فبدأت تعود سيرتها الأولى من الازدهار وذلك عندما جاء الملحن والمغنى المصرى عبده الحامولى ليضع أول تقليد فى مصر فى العصر الحديث للدور الغنائى ذى البناء الصارم ، ثم انتقل هذا التقليد إلى معظم أرجاء الأمة العربية خصوصاً فى المشرق العربى . وبدأت محاولات التدوين الموسيقى على الأسلوب الغربى عندما قامت فى مصر ثورة يوليو ١٩٥٢ - فأنشئت اللجنة الموسيقية العليا - وكانت أول هيئة فى تاريخ العرب تقوم بجمع وتحقيق وتدوين ونشر التراث الموسيقى والغنائى العربى والمصرى على سس علمية موثوق بها - كما أنشئت فرقة الموسيقى العربية التقليدية وأعدت

برامج خاصة للإذاعة والتليفزيون فى أول إنشائه . ثم انتقل كل هذا النشاط إلى كل بقعة عربية فنشطت حركة إحياء التراث الموسيقى والغنائى العربى . وبرزت القيم الجمالية الكامنة فى ألحان أعرق الحضارات التى عرفتها البشرية .

كما عقدت حلقات البحث ومؤتمرات موسيقية استهدفت الوصول إلى تنظيم شامل للنظريات الموسيقية وتحديد المقامات والإيقاعات من واقع النماذج الغنائية التى ظهرت فى المائة سنة الأخيرة . وهكذا بدأت الموسيقى العربية تسير فى دروب التقدم والنمو والازدهار حتى أن العالم أجمع يقوم الآن بدراستها وممارستها والاستماع إليها وإذاعتها وتسجيلها ونشرها .

القسم الثانى

قضايا الموسيقى الشرقية فى العصر الحديث

إذا استعرضنا الأحوال الموسيقية فى الشرق عامة فى العصر الحديث لوجدنا أن ثمة رابطة وثيقة تجمع بين هذه القضايا حتى تكاد تتشابه . إلا أنه برغم ذلك فإن هناك اختلافات هامة نضرب مثالا لإحداها هى أن التعليم الموسيقى فى مدارس التعليم العام يعتمد على الموسيقى التقليدية فى تونس أكثر من أى بلد عربى آخر ، فى حين نجده فى مصر وسوريا يعتمد على الموسيقى الغربية - وبلاد أخرى كالسودان مازلت من البلاد الشرقية القليلة التى تعتمد على السلم الخماسى ، شأنها فى ذلك شأن الصين واليابان وبعض البلاد الأفريقية وجاوا وبالى ، وبعض أنماط الموسيقى التقليدية القديمة فى أيرلندا وسكوتلندا . والسلم الخماسى يستخدم فى بعض ألحان أوبرا مدام بترفلاى وأوبرا الميكادو ، وكذلك يمارس حتى الآن لدى بعض القبائل البدائية الهندية - وبعض قبائل الهنود الحمر فى أمريكا .

ومنذ أوائل الخمسينيات اهتمت الدوائر الموسيقية الغربية بموسيقى الشرق وتعالت الصيحات لضرورة المحافظة على التراث التقليدى لشعوب الشرق باعتباره مهد الحضارات القديمة ومهبط الديانات السماوية كلها – ولما تتضمنه الموسيقى الشرقية بصفة عامة من كنوز جمالية خصوصًا وأنها لم تحطم بعد بالمعاول الحضارية التى أثمرت فى أيامنا هذه ما يعرف بالموسيقى الألكترونية التى تعتمد على حسابات وأرقام ، ولا تعتمد على الذهن البشرى المبدع الخلاق الذى قدم للعالم أجمع كنوزه الثمينة الخالدة والباقية على الزمن من قبل بالسترينا حتى بعد سيزار فرانك وسوشتاكوفيتش وبيلا بارتوك .

وقد عقدت عدة مؤتمرات فى العشرين عامًا الأخيرة من هذا القرن استهدفت دراسة الأحوال الموسيقية فى البلاد الشرقية والوسائل المتبعة فى كل بلد لجمع وتدوين ونشر الموسيقى التقليدية سواء عن طريق التعليم الموسيقى المنظم أو بإنشاء الفرق التقليدية أو بأى وسيلة أخرى من وسائل إحياء ونشر التراث التقليدى فى أى بلد شرقى .

وفى الصفحات التالية دراسات موجزة عن الأحوال الموسيقية فى بعض البلاد الشرقية قدمت فى مؤتمرات دولية فى برلين وتركيا وإيران والمغرب والقاهرة وباليرمو بإيطاليا وسالزبورج بالنمسا – وقد قدم هذه الدراسات علماء وخبراء وموسيقيون ينتمون جميعًا إلى بلاد شرقية مثل تران فان خى فى كوريا الجنوبية ، وفريدون أردالان ومهدى باركشلى فى إيران ، وكانديدا بوتستا Candida Bautista فى الفيليبين ، وصالح المهدى فى تونس ، وشانكار جوش Shankar Ghosh وشيجيو كيشيب Shigea Kishibe فى اليابان . أما خبراء الموسيقى الشرقية فى البلاد الغربية فقد قدموا أبحاثًا قيمة أوجزناها فى هذا الكتاب وهم يان هارتونج فى هولندا وحبيب توما فى ألمانيا الغربية وغيرهم .

ومن خلال الدراسات المقارنة لمظاهر الحياة الموسيقية فى بلاد الشرق سوف نضع أقدامنا على الطريق الصحيح لننهض بموسيقانا فى مصر والأمة العربية بأسرها لأن الموسيقى العربية كل لا يتجزأ باعتبارها اللغة الوجدانية الراسخة والدائمة لكل الشعوب العربية . وسنقدم فى الصفحات التالية القضايا المعاصرة للموسيقى التقليدية فى بعض البلاد الشرقية .

الموسيقى فى فيتنام

برغم ما تعرضت له فيتنام فى السنوات الأخيرة من حروب طاحنة وصراعات سياسية قوضت كثيرًا من مظاهر حضارتها ، إلا أن العالم الموسيقى الفيتنامى تران فان خى ، يؤكد أن الموسيقى الفيتنامية التقليدية مزروعة فى أوردة وشرايين كل فرد يعيش فى أرض فيتنام . وبرغم أن حب الموسيقى التقليدية فى أى بلد يسير جنبًا إلى جنب من صدق الانتماء وحب الوطن لكل فرد يعشق موسيقى بلاده ، وبرغم أن الفيتناميين بصفة عامة يحبون موسيقى بلادهم التى تعكس عاطفتهم وتعبق بأريج عاداتهم وتقاليدهم والبيئة التى يحيون فيها ، فإن ذلك لم يمنع لجوء بعض الموسيقيين الفيتناميين إلى الغرب يتشبثون به لترقية موسيقى بلادهم كما يعتقدون . فمنذ أكثر من ثلاثين عامًا قام البروفيسور نجوين خوت Nguyen Khoat أحد العلماء الموسيقيين فى فيتنام بإجراء أبحاث تناول فيها الموسيقى التقليدية التى تمارس عند قبائل الهيو Hué ، وتلك التى تمارس فى شمال فيتنام ، وقام بتسجيل عديد من النماذج الموسيقية ثم قام بتحليلها والتعقيب عليها . وتعتبر هذه الأبحاث التى تمت عام ١٩٣٨ حتى عام ١٩٤٦ م أى استغرقت ثمانية أعوام ، تعتبر أبحاثًا رائدة ألقت الضوء على القيم الجمالية الكامنة فى الموسيقى الفيتنامية التقليدية ، علاوة على أن هذه الأبحاث أملت ضرورة تعليم الموسيقى التقليدية فى مدارس التعليم العام ، والتى بدأت بالفعل منذ عام ١٩٥٠ فى فيتنام الجنوبية والشمالية على حد سواء . وقد لوحظ عند بدء التعليم الموسيقى التقليدى شغف الطلاب من صغار السن بالآلات التقليدية هناك فأخذوا يتعلمون العزف على آلة دان تران (وهى قيثارة مركب عليها

ستة عشر وترًا) وآلة دانهى (فييل ذات وترين) ودان نجوميت dan nguyet . وهى آلة تشبه العود المصرى وآلة دان طيبا dan tyba

(وهى أيضًا تشبه العود ومركب عليها أربعة أوتار) وتدرس الموسيقى التقليدية بقبائل الهوى (Hué) ، كما تدرس موسيقى الشمال والجنوب فى المعهد القومى للموسيقى الذى أنشئ فى سايجون لتعليم الموسيقى الفيتنامية التقليدية .

أما الغناء التقليدى الذى يمارس فى شمال فيتنام فقد أنشئ له معهد خاص ، هو المعهد القومى للموسيقى ، ويدرس فيه الغناء التقليدى والأغانى الشعبية لمناطق الجنوب والوسط والشمال برغم التقسيم السياسى المفروض على هذه المناطق . وقد ذكرت السيدة فام دى هون Pham Thuy Hoan مدرسة الموسيقى التقليدية فى تقرير لها أن طلبة الآداب والعلوم وكليات الجامعة يقبلون بشغف على تعليم العزف على الآلات التقليدية والشعبية ، لذا أنشأت فرقًا خاصة لهذا النوع من الموسيقى تقوم بنشاط ظاهر فى أروقة الجامعة .

وفى فيتنام شكلت لجان موسيقية متخصصة قوامها بعض الموسيقيين الفيتناميين وبعض الخبراء الفرنسيين وذلك لمحاولة تحقيق وتفسير التراث الموسيقى الفيتنامى الذى جمع من جميع الجهات فى الجنوب والوسط والشمال ، وانصب اهتمام هذه اللجنة على دراسة مظاهر النشاط والأداء الموسيقى التقليدى فى النجوع النائية البعيدة عن القافلة الحضارية التى أثقل كاهلها الجديد الذى يهدد القديم الذى يحرص الفيتناميون على الحفاظ عليه دون أدنى تشويه .

وفى عام ١٩٥٠ أنشأ البروفيسور نجوين هوبا Nguyen Huu Ba هيئة خاصة أطلق عليها اسم تى بانرانج Ty-Bia Trang لتقوم بجمع وتحقيق وتدوين ونشر التراث الموسيقى الفيتنامى . وتنقسم هذه الهيئة إلى ستة أقسام ، واحد للأبحاث الموسيقية وآخر لجمع الوثائق التاريخية والنظرية ، وثالث لجمع وتسجيل التراث من

الحفظة ورابع لتحقيق النص واللحن لوحدات التراث ، وخامس للتدوين ، وسادس للدعاية والنشر[1]. وقد أصدرت هذه الهيئة أخيرًا عدة كتب تتضمن مدونات التراث والنصوص وتحليلا لهذه الأعمال ونبذة تاريخية عن المؤلفين أنفسهم . ومما هو جدير بالذكر أن هذه الهيئة نشرت كتابًا به تمارين للصولفيج للغناء الفيتنامى ، ويدرب طلبة التعليم العام فى فيتنام على هذه التمارين ، لذا انتشر الغناء الجماعى هناك بصورة ظاهرة ليس لها نظير فى أى بلد شرقى آخر . ومما هو جدير بالذكر أن هناك أسلوبين للتدوين الموسيقى ، والأسلوب الغربى المعروف وأسلوب ابتكر خصيصًا لإبراز الخصائص المميزة للموسيقى الفيتنامية التقليدية . وأكثر الآلات استخداما فى فيتنام فى الوقت الحالى آلة تشبه العود ولكنها مستديرة على شكل القمر ثم القيثارة ذات الستة عشر وترًا .

وقد لوحظ فى السنوات الاخيرة قيام الكثير من الهيئات الموسيقية الأهلية والحكومية التى تعنى أشد العناية بجمع وتحقيق ونشر التراث التقليدى ، وإن كانت هذه الهيئات يعوزها التنسيق بين جهودها فى هذا الصدد خصوصًا فيما يتعلق بوضع خطة شاملة ودقيقة ومفصلة لحركة إحياء التراث الموسيقى الفيتنامى . ومن أمثلة هذه المجهودات الهامة والمثيرة قيام البروفيسور نجوين هوبا Nguyen Huu Ba من تصوير عدد كبير من الآلات الموسيقية الشعبية والتقليدية فى فيتنام ، كما قام بجمع كل المقطوعات الموسيقية التقليدية التى كانت تؤدى فى حفلات البلاط الفيتنامى ، كما جمع أيضًا موسيقى الهوى Hué وعدد كبير من الموسيقى المسرحية التقليدية وأنماط من الموسيقى البوذية والموسيقى التقليدية

---

(١) فى ١٩ ديسمبر ١٩٥٢ قامت اللجنة الموسيقية العليا بتنفيذ كل هذه الخطوات مجتمعة قبل أن تصدر الجزء الأول من سلسلة تراثنا الموسيقى .

للمناطق الجنوبية . وقد استطاع المعهد الدولى للموسيقى المقارنة والوثائق فى برلين أن يحصل على نسخ من الشرائط والكاسيتات والمدونات والصور الفوتوغرافية وحَفَظَها فى الأرشيف الموسيقى للمعهد لتكون فى متناول يد الباحثين والدارسين لموسيقى الشعوب الشرقية . كما قام البروفيسور فام دى Pham Duy بتسجيل عدد كبير من وحدات الغناء الشعبى فى فيتنام الوسطى خصوصًا موسيقى القبائل المنعزلة . وغير ذلك فقد نشطت حركات البحث والتقصى والتحقيق حول موسيقى الهوى Hué وموسيقى البلاط ، وموسيقى اللهو والتسلية ، والموسيقى البوذية ، وموسيقى أواسط فيتنام . وفى هذا المجال قامت المموازيل فام دى هون Pham Thuy Hoan الباحثة بالمدرسة القومية للموسيقى فى سايجون ، قامت بعمل أبحاث مستفيضة حول الوسائل التقنية الحديثة لصناعة الآلات الموسيقية القومية والعزف عليها بمهارة باستخدام الأساليب العلمية . وعلاوة على كل ما ذكر ، فقد تم جمع وتحقيق وتدوين ونشر الموسيقى والغناء الفيتنامى المعروف لدى القبائل والعشائر العديدة التى تعيش فى فيتنام والتى تفصل بينها مسافات شاسعة ، مما جعل موسيقى كل قبيلة وغنائها يحمل خصائص ولهجات مميزة لها .

وفى شمال فيتنام قامت هيئات حكومية رسمية بجمع وتدوين وتحقيق الغناء الشعبى والعمل على تحسين الآلات الموسيقية الفيتنامية التى توارثتها الأجيال جيلا بعدجيل ، ونذكر من هذه الهيئات الحكومية التى عنيت بحركة إحياء التراث هناك مؤسسة الموسيقى والرقص التابعة لوزارة الثقافة ، مكتب الدولة للآداب والفنون ، مركز الأبحاث الموسيقية التابع لمعهد العلوم الموسيقية ، مصلحة الاستعلامات والتوجيهات السياسية العامة ، إدارة الموسيقى التابعة لمحطة إذاعة « صوت فيتنام » وأخيرًا اللجنة العليا للموسيقى التقليدية. وهذه الهيئات الحكومية استطاعت أن تنشئ مؤسسة كبيرة للأرشيف الموسيقى الفيتنامى جمعت به آلاف التسجيلات

والكاسيتات والمدونات وسير الأعلام ، وقاعات الاستماع وأصبحت هذه الهيئة قبلة لكافة الباحثين والدارسين والمشتغلين بالعلوم. الموسيقية فى العالم أجمع . يتزودون فيها بكل ما يرغبون معرفته عن الموسيقى الفيتنامية وقوالبها وقواعدها ومقاماتها وآلاتها وخصائصها وسير أعلامها .

وفى فيتنام الجنوبية قام البروفيسور فام دوى Pham Duy بإنتاج بضعة أفلام تسجيلية للغناء فى أواسط فيتنام وموسيقى الهوى وللمسرح التقليدى فى ولاية بن دن Binh-Dinh كما قام بتصوير فيلم تسجيلى لرقص البلاط ورقصة العنقاء ورقصة الحصان . وفى فيتنام الشمالية أنتجت أفلام تسجيلية للمسرح التقليدى لحفظ هذا التراث القومى من الضياع ولتعليم طلبة المعاهد فن التمثيل .

وفى عام ١٩٦٥ نظم المعهد الدولى للموسيقى المقارنة والوثائق مؤتمرًا دوليًا لدراسة القيم الجمالية فى الموسيقى الفيتنامية التقليدية ، اشترك فيه علماء موسيقيون من الشرق والغرب ، وصدرت توصيات وقرارات توضع حاليًا موضع التنفيذ الدقيق ، وقد طبعت آلاف الأسطوانات والتأمينات وصدرت عدة نشرات باللغات الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والألمانية عن هذه التوصيات ، وزعت على جميع المحافل الموسيقية فى العالم أجمع . وتصدر فى فيتنام حوالى خمس مجلات موسيقية منها مجلة متخصصة للبحوث والدراسات حول الموسيقى الفيتنامية التقليدية .

أما بخصوص الفرق الموسيقية التى تقدم الفن التقليدى - شأنها فى ذلك شأن فرقة الموسيقى العربية وفرقة أم كلثوم فى مصر - فليس لها وجود فى جنوب فيتنام ، وبرغم ذلك يوجد فى الجنوب عدد وافر من العازفين التقليديين الذين يجتمعون فى المناسبات القومية للتدريب بآلاتهم على إحياء حفل يقدمون فيه الموسيقى والغناء

الفيتنامى الخالص – وكذلك لتقديم برامج خاصة فى الإذاعة أو التليفزيون – وبدأ الشباب الموسيقى فى السنوات الأخيرة فى تكوين فرقة موسيقية تقليدية لتقدم بها عرضًا خاصًا فى المناسبات القومية فى سايجون العاصمة ، وفى بعض المحافظات الفيتنامية ، علاوة على العروض التى تقدمها فى البلاد الآسيوية القريبة مثل لاوس وتايلاند .

وعلاوة على ما ذكر كوّن البروفيسور فام دوى فرقة خاصة تقدم ألحانه التى يضعها على نمط الموسيقى والغناء الفيتنامى التقليدى القديم ، علاوة على نماذج من الغناء الشعبى وهو بذلك يحرص على إحياء التراث الموسيقى الفيتنامى .

أما فى شمال فيتنام ، فالأمر يختلف كثيرًا حيث تكثر عروض الموسيقيين والغناء والرقص التقليدى فى كل مكان وفى كل مناسبة . وقد أنشأت الدولة فرقة ممتازة من المنشدين والمغنين والراقصين ، وهى تجوب مناطق الشمال لتقدم عروضها الشيقة الممتازة التى تصطبغ كلها بالروح القومية الفياضة . كما توجد فى الشمال فرقة موسيقية حكومية مكونة من خمسين عازفًا ، وكل آلاتها من الآلات الفيتنامية التقليدية دون الاستعانة بأى آلات غريبة كآلة الكمان مثلا ، وأصبح من المظاهر التى تسود الحياة الموسيقية فى فيتنام الشمالية الآن ، وجود مجموعات موسيقية صغيرة تشبه إلى حد كبير التخت الشرقى الذى كان سائدا فى مصرفى أوائل هذا القرن . وتؤدى هذه المجموعات الموسيقى والغناء التقليدى فى المدارس والمعاهد والمصانع والجمعيات الزراعية التعاونية ، وبهذا يحقق العازف على الآلات التقليدى أرباحًا طائلة تفوق أرباح العازف فى الأوركسترا السيمفونى الغربى . ويتدرب الموسيقيون التقليديون الصغار بقصد الاشتراك فى المسابقات والأعياد والمهرجانات التى تقام خلال العام . وقد أدلى أحد كبار المسئولين فى وزارة الثقافة فى حكومة فيتنام الشمالية أنه فى العام الماضى اشتركت فرقة من العازفين التقليديين قوامها سبعمائة

عارف . وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على تمسك الفيتناميين بموسيقاهم التقليدية التي تعبر عن روحهم المفعمة بحب بلادهم وطبيعة أرضها ومناخها والتمسك بعاداتهم وتقاليدهم ويحاول الموسيقى الفيتنامي أن يسير عوز موسيقاه التي ورثها عن أجداده ويسعى إلى فهم نظرياتها وأساليب العزف على آلاته التقليدية مستهدفا بذلك خلق أنماط موسيقية فيتنامية خالية تمامًا من الشوائب الغريبة التي تتسرب إليها عادة من التآليف العربية التي تسمع هناك . أو من المؤلفين الذين تلقوا دروسهم فى أوربا أو أمريكا وعلقت بأرواحهم وعقولهم أنماط الموسيقى التي يتعلموها فى الخارج . ونظرًا لاختلاف نظم الحكم فى الشمال والجنوب فى فيتنام ، فإننا نلاحظ أن حكومة الشمال تشجع كل ما يتصل بالموسيقى التقليدية وتقدم المنح والإعانات وكافة المساعدات للفرق التقليدية والعازفين على الآلات الموسيقية التقليدية . أما فى الجنوب فالاعتماد أكثر على الجهود الشخصية للقيادات الموسيقية التي تغار على موسيقى بلادهم . ولا تتدخل الدولة إلا فيما ندر

ولعل انقسام النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية الحادث فى فيتنام . هو من أبرز الأمثلة على تأثر مظاهر النشاط الموسيقى وبالتالى النهضة الموسيقية فى البلد الواحد بسبب طبيعة الحياة السياسية لهذه النظم . ويظهر هذا الاختلاف جليًّا وواضحًا فى الموسيقى الشرقية ، أو بمعنى آخر موسيقى البلاد الشرقية دون الأوربية أو الغربية أو الأمريكية . وأسباب ذلك كثيرة . لعل أهمها أن معظم بلاد الشرق كانت ولازال بعضها خاضعًا لسيطرة خارجية من الكتل الكبيرة فى الشرق أو الغرب . وهذه تفرض روحها وثقافتها وفنونها وآدابها على هذه الدول الخاضعة لها ومن ثم يظهر التأثير الغربى الذى يقاومه المواطنون والمثقفون القوميون الذين يتشبثون بالفنون والآداب التي تشكل تراثهم والنابعة من أرض وبيئة بلادهم

أما السبب الآخر فهو حداثة التعليم الموسيقى فى الشرق إذا قيس بالغرب ، لذا

فإن التيار الجارف للتأثير الخارجى يقتلع البذور القومية الحديثة التكوين فى الأرض الهشة فيحدث الاختلاف الذى نوهت عنه . أما فى الغرب ، فمثلا برغم انقسام ألمانيا إلى غربية وشرقية ، فإن التعليم الموسيقى فى ألمانيا الذى بدأ منذ مئات السنين يجعل أى تأثير يأتى من الخارج طفيفًا وضئيلاً يشبه العدم .

وعلى ضوء هذه الحقيقة نجد أن الشمال فى فيتنام يحرص على ازدهار الموسيقى التقليدية فى حين نجد فى الجنوب أن الجهود الشخصية وحدها هى التى تشجع هذه الموسيقى ، لذلك فإن العازف التقليدى فى الجنوب يعانى من شظف العيش . وقد عملت إحصائية فى الجنوب عام ١٩٦٧ ، فظهر أن متوسط دخل أستاذ الموسيقى التقليدية فى مدرسة الموسيقى القومية ١٣ ألف قرش شهريًا (حوالى ١٣٠ جنيه مصرى) على حين يحصل العازف فى البارات أو الملاهى الليلية الذى يقدم الموسيقى الرديئة ١٠٠ر٠٠٠ قرش شهريًا (أى حوالى ١٠٠٠ جنيه مصرى) ويختلف الوضع تمامًا فى الشمال ، فعازف الربابة ذات الوترين يحقق دخلا يفوق كثيراً عازف الكمان الأول فى الأوركسترا السيمفونى . وازدهار الموسيقى التقليدية فى شمال فيتنام شجع الجنوبيين على تعليم الصغار لموسيقى بلادهم . لذا بدأ الزحف التقليدى يتجه من الشمال إلى الجنوب بتدرج منتظم . وأبرز مظاهر هذا الزحف الفنى المقدس أن هواة الموسيقى التقليدية الفيتنامية كونوا فرقًا للهواة فى سايجون قوامها مهندسون وأطباء ومحامون وزراعيون وطلبة من كليات العلوم والآداب وغيرهم ، ويقوم هؤلاء بالتدريب فى قاعات مدرسة الموسيقى القومية . والعقبة التى ظهرت فى الجنوب عندما اجتاحتها موجة الموسيقى التقليدية هى عدم وجود المدرسين والمدربين الأكفاء ، إلا أن هذه الصعوبة تخف يومًا بعد يوم بسبب كثرة التدريب على الآلات التقليدية ، والغناء التقليدى وبالتالى تخريج مدرسين ومدربين من صفوف الطلبة الممتازين . وعلاوة على العزف والأداء فإن بعض الطلبة فى الشمال والجنوب

على حد سواء تخصصوا فى العلوم الموسيقية الفيتنامية . وفى الشمال وضعت الحكومة خطة دقيقة ومنهاجًا محكمًا فأرسلت فرقًا من المتخصصين فى العزف التقليدى (يتراوح عدد الفرق من ٣٥ - ٥٠ فردًا) كلفتهم الحكومة - بعد عمل مسح جغرافى دقيق - أن يجوبوا القرى والنجوع والمدن الصغيرة لتسجيل التراث الشعبى والتقليدى ، وتصوير الرقصات الفنية ، وعمل دراسات حول النصوص الغنائية وحول الألحان . وقد استطاعت إحدى هذه الفرق تسجيل ستة آلاف أغنية شعبية فى مدينة باك نين Bac Ninh ، ثم تحليل ألحانها ونصوصها بعد ذلك لعمل دراسات مقارنة دقيقة .

أما فى الجنوب فقد قام البروفيسور نجوين هويا Nguyen Huu Boa بالاشتراك مع البروفيسور تران فان خى Tran Van Khé بتسجيل عدد كبير من موسيقى البلاط والموسيقى التقليدية للهوى وسائر مناطق الجنوب ، وقد بدأت حكومات الشمال والجنوب فى طبع أسطوانات مسجل عليها قوالب الموسيقى والغناء الفيتنامى التقليدى .

ومن أهم الآلات الموسيقية التقليدية التى يتدرب عليها العازفون فى الجنوب ، القيثارة ذات الستة أوتار والعود ذو الأربعة أوتار والمونوكورد . ومن الموسيقى التى جمعت وسجلت ودونت - نماذج من الغناء الدينى الفيتنامى والموسيقى البوذية كما سجلت أسطوانات لقبائل التشام Cham ، وقبائل مملكة تشامبا السابقة .

وعلاوة على الأسطوانات والشرائط والكاسيتات والمدونات والأبحاث والدراسات التى تمت حول الموسيقى التقليدية فى الشمال والجنوب ، فإن هنالك أفلامًا قد صورت للموسيقى الشعبية فى فيتنام الوسطى ، وموسيقى الهوى ، والمسرح التقليدى فى ولاية بن ذن ، ورقصات البلاط ، ورقصة الحصان .

وبهذا فإن الباحث والدارس للموسيقى الفيتنامية سوف يجد كل ما يحتاجه من

تسجيلات ودراسات ليصل إلى ضالته بعد وعثاء البحث وهذه تستهدف النهوض بالموسيقى الفيتنامية بصفة عامة .

ومن الصعوبات التى تقف حائلاً أمام نهضة الموسيقى فى فيتنام ، عدم وجود قاعات للأداء الموسيقى أسوة بقاعة سيد درويش عندنا ، أو مسرح الجامعة الأميركية ، أو معهد الموسيقى العربية أو غيرها . وقد وضعت أخيرًا تصميمات لبناء قاعات مناسبة فى الشمال والجنوب . والطريف – ولعل هذه سمة لمجتمعات الموسيقى الشرقية بأسرها – أن الموسيقيين التقليديين كانوا يعتبرون حتى نهاية القرن الثامن عشر فى قاع المجتمعات الفيتنامية ، ولا يصرح لهم بالشهادة أمام المحاكم ولا لأولادهم بدخول المدارس الحكومية . وبطبيعة الحال زالت هذه النظرة المتخلفة وأصبح للموسيقى الفيتنامى مكانة رفيعة سواء فى الشمال أو الجنوب . والأمر الذى يدعو إلى تفاؤل القائمين على شئون الموسيقى التقليدية فى فيتنام أن طلبة المعاهد والجامعات بدءوا فى إقامة الحفلات التى يقدمون فيها موسيقاهم القومية بدلا من الموسيقى الغربية ، ويجدون فى ذلك متعة كبيرة ، وما أشبه ذلك بما يحدث فى مصر الآن بعد حركة إحياء التراث الموسيقى التى بدأتها اللجنة الموسيقية العليا عام ١٩٥٢ وبعد إنشاء فرقة الموسيقى العربية وفرقة أم كلثوم وفرقة السماح للموسيقى العربية وغيرها من الفرق التقليدية وهى مستمرة حتى الآن بنجاح كبير .

الموسيقى فى الفيليبين

تتكون جمهورية الفيليبين من ٧١٠٠ جزيرة كبيرة وصغيرة ، وتحمل ٢٧٧٣ جزيرة منها أسماء معروفة ، كما أن هناك حوالى ٤٦٢ جزيرة لا تزيد مساحتها عن ميل مربع من اليابس . ولقد كانت مانيلا عاصمة الفيليبين وتعدادها ٢ مليون نسمة ، إلا أن العاصمة الحديثة هى مدينة كويزون Quezon City التى تقع شمال مانيلا مباشرة وتعدادها أقل من تعداد مانيلا بقليل . ويتحدث من الفيليبين حوالى ٨ مليون نسمة اللغة الإنجليزية بطلاقة ، كما يتحدث حوالى مليون نسمة اللغة الأسبانية ، وإلى جانب هاتين اللغتين الأوربيتين ، توجد فى الفيليبين سبعة وثمانين لغة ولهجة يتحدث بها أهالى الجزر ، إلا أن لغة الحكومة والتجارة هى الإنجليزية والأسبانية .

أما الديانة فى الفيليبين فإن ٨٣٪ من السكان تدين للكنيسة الكاثولوكية الرومانية ، والنسبة الباقية منهم أكثر من نصف مليون بروتستانتى ، وحوالى ٥٠٫٠٠٠ بوذى وقرابة مليون مسلم يقطن معظمهم فى مينداتو وسولو - والوثنيون وأصحاب الديانات الأخرى يصل عددهم إلى حوالى مليون نسمة .

وفى إحصائية ثقافية عام ١٩٥٣ - توجد فى الفيليبين ٦٠٣ صحائف يومية توزع ٣٫١٨٧٫١٤٨ نسخة ، كما أحصيت دور العرض عام ١٩٥٥ ووجد أنها ٥٥٠ داراً للعرض تستوعب ٣٠٠٫٠٠٠ مشاهد . أما قاعات الاستماع الموسيقى المنشأة على أحدث أساليب هندسة الصوت ، فهى معدومة فى الفيليبين . والموسيقى التقليدية فى هذه الجزر ترجع إلى العصور التى سبقت الاحتلال الأسبانى وتكتسب ملامح

موسيقى الملايو . ويمارس هذا النوع التقليدى القديم من الموسيقى الفيليبينية جماعات تقطن بعض المناطق النائية فى الجبال التى تقع شمال لوزون Luzon وكذلك فى المناطق الساحلية والداخلية لجزائر ميندانوmindanoe وسولو Sulo وبعض الجزائر الأخرى التى تقع فى الجنوب والغرب . وهؤلاء السكان الذين لا يمارسون سوى موسيقى أجدادهم يشكلون حوالى ٨٪ من مجموع السكان بالفيليبين ، وهؤلاء لم يتصلوا إطلاقًا بأى ثقافة غربية ، لذا تتسم موسيقاهم بالنقاء وتعكس مشاعرهم الوجدانية وتعبر عن أحاسيسهم القومية أصدق تعبير .

والأعياد القومية والوطنية والدينية هى أهم المناسبات التى تعزف فيها الموسيقى الفيليبينية التقليدية . ومن أهم الفرق التى تشترك فى هذه الأعياد هى فرق عازفى آلة الجونج الإيقاعية التى تصاحب الرقص الفيليبينى المتميز ، على حين تسمع الآلات الأخرى وهى تصاحب الأغانى الشعبية خلال الأنشطة المختلفة فى الحياة اليومية هناك ، ويؤدى نوع من الغناء الدينى فى حالة وجود مريض استعصى علاجه وذلك بمصاحبة رقصات خاصة ، وذلك بغرض طرد الروح الخبيثة الشريرة التى تسبب العلة لهذا المريض ، وهذه ظاهرة تشبه الزار عندنا تمامًا .

والموسيقى الفيليبينية القديمة التى كانت تمارس قبل العصر الأسبانى تنتمى إلى ثقافة بلاد الملايو التى كانت تعنى بأعياد القرية ، والأنشطة العائلية والفردية ورسوخ العقيدة فى الأرواح . والآلات الموسيقية تضع غالبًا من خشب البامبو الذى يزرع بكثرة فى الفيليبين . وعلاوة على ذلك توجد آلات موسيقية تقليدية مصنوعة من البرونز والنحاس والحديد والصدف وجذوع الأشجار . وتتعدد وتتنوع آلات الإيقاع بصفة خاصة .

وقد أثرت الثقافة الأسبانية تأثيرًا واضحًا فى ثقافة معظم السكان فى الفيليبين، لذا ظهرت هناك موسيقى البحر الأبيض المتوسط بمصاحبة آلة الجيتار الأسبانية التى

ازدهرت فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر وانتشرت بعد ذلك فى معظم جزر الفيليبين وعلاوة على ذلك ظهرت الأغانى الحديثة التى استمدت روحها وبناءها من أغانى منطقة البحر الأبيض المتوسط التى ألفت على أساس السلم الماجير . والمينير وإيقاعات $\frac{3}{4}$ ، $\frac{4}{4}$ مع استخدام هارمونى بسيط أحيانًا . وتوجد فى الفيليبين فرق أوركسترالية تستخدم الآلات التقليدية وأخرى تستخدم الآلات الحديثة مثل الجيتار والهارب والبيانو والأورج ، كما توجد الفرق النحاسية وفرق سيمفونية . وتميل هذه الفرق جميعًا إلى عزف الألحان الشعبية المتوارثة . والأغنية الفيليبينية تتميز بصفة عامة بالتنويع والثراء والرقة ، ويظهر هذا التنوع بوضوح فى الأطر اللحنية للأغنية الفردية والإيقاع والأسلوب ، وربما يرجع ذلك إلى انفصال الجزر عن بعضها . وكما يعشق الأهالى أغانيهم وموسيقاهم الشعبية التقليدية فإنهم أيضاً يميلون إلى تأليف الأغانى التى تناسبهم فى أثناء العمل أو لترديدها فى الأعياد والمناسبات المختلفة . وأغانى الحب الفيليبينية التى تسمى الكوندمان Kundiman تؤدى فى المدارس كما تسمع بصفة دائمة فى الإذاعة والتليفزيون ، ومن ثم انتشرت فى معظم الجزر هناك . والأطفال الصغار الذى يقطنون فى أقصى الجزر ، بدءوا يرددون هذه الأغانى برغم الحياة التقليدية الصارمة التى يحيونها . وبعض هذه الأغانى تؤديه فرق الجاز بإيقاعاتها الساخنة وهارمونيتها المميزة . كما أن بعض المؤلفين الموسيقيين الجادين استوحوا هذه الألحان للكتابة السيمفونية . والجدير بالذكر ، أن ثمة أبحاث تجرى حاليًّا فى الجزر البعيدة تمامًا عن أى اتصال بالحضارة الغربية لمعرفة أثر ذلك فى درجة انتماء الإنسان الفيليبينى لأرضه ووطنه إذا كان لا يعرف أو يمارس سوى موسيقى أجداده الشعبية والتقليدية . وقد بدأت جامعة الفيليبين وكلية البنات وجامعة سيليمان Silliman بإنشاء أقسام لأرشيف الموسيقى الفيليبينية تتضمن ألوف الشرائط والكاسيتات والأفلام التسجيلية للعزف والغناء

والرقص . علاوة على الآلات الموسيقية المختلفة . وذلك لتكون مرجعًا لأبحاث الطلاب فى هذه الجامعات . كما أنشئت فى هذه الجامعات فرق للرقص التقليدى استطاعت إحياء تقاليد العزف والغناء والرقص فى الفيليبين . وبرغم ذلك فإن الموسيقى الغربية استطاعت أن تتسرب إلى الموسيقى الحديثة فى بعض الجزر القريبة من خط المواصلات الموصل إلى الغرب ، فبدأ استخدام الهارمونية وسائر المعالجات الغربية ولكن بشىء من التحفظ أحيانًا . والاستخدام السيئ الذى يشوه الأصل أحيانًا أخرى .

الحياة الموسيقية فى غانا

الموسيقى التقليدية فى غانا هى محصلة التعبير الموسيقى للظروف والملابسات والأحوال السلالية والعرقية واللغوية والقبلية والعشائرية وكل ما تتسم به الجماهير العريضة هناك التى عاشت قبل التأثير الأوربى وذلك من خلال مؤسسات أو تنظيمات قامت قبل وبعد هذا التأثير . ومن ثم حافظت على تراثها الحضارى . وهى بذلك موسيقى متجانسة من طبيعة واحدة وتكوين واحد ويظهر ذلك تمامًا فى الشكل والمضمون . وذلك لأن كل قبيلة قديمة أو مجموعة ذات صلات عرقية مترابطة استطاعت أن تحتفظ لنفسها بألحان خاصة وبآلات تجيد العزف عليها دون غيرها وبرغم أن هذه القبائل البدائية كانت قبل التثاقف مع الغرب – تتبادل استخدام الألحان والآلات والصيغ مع القبائل الأخرى - فإن هم الجميع كان الحفاظ على موسيقاهم المتوارثة التى عاشت قرونًا طويلة داخل حدود جغرافية محددة . وكانت الموسيقى مادة للتسلية والترفيه قبل أن تكون أداة للتعبير السامى الرفيع – وكانت وظيفتها قاصرة على الإسهام فى الأفراح والمناسبات المختلفة كالأعياد وحفلات الزواج والختان وشفاء بعض الأمراض والسحر أحيانًا . والظاهرة التى لم يكن لها مثيل فى معظم البلاد الشرقية أن قبائل غانا كانت تحتفظ بموسيقى خاصة للصغار وأخرى للكبار وثالثة للنساء وأحيانًا للرجال والنساء معًا . لذلك برزت أهمية قيام كل وحدة اجتماعية بخلق موسيقاها الخاصة التى تعبر عن أفرادها برغم الفوارق الجنسية والعمرية . وهكذا واكبت الموسيقى التقليدية فى غانا الحياة الاجتماعية وأصبحت حتى الآن وثيقة الصلة بها وبما تفرضها من طقوس

وعادات ومراسم وتقاليد . والأغانى الدينية فى غانا تستمد جذورها من الغناء الشعبى والتقليدى ، إلا أن موسيقى البلاط التى كانت تؤدى فى بيوت وقصور رؤساء العشائر والقبائل بدأت تقل بالتدريج نظرًا لانتقال السلطة إلى الدولة – ومن ثم قيام الموسيقيين والمغنيين بالبحث عن أعمال يعيشون منها فى دور الحكومة . ومنذ بدء الاحتلال الأوربى لغانا فى القرن الخامس عشر بدأت الثقافة الأوربية تزحف على الأرض الغانية محدثة تغييرًا طفيفًا أحيانًا وجذريًّا أحيانًا أخرى فى معظم أوجه النشاط الفكرى والاقتصادى والاجتماعى ، وازدادت هذه الظاهرة كثيرًا فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر عندما خضعت غانا للإدارة البريطانية . ومن التغيير الذى حدث ، زيادة الاهتمام بالموسيقى الغربية تعليمًا ونشاطًا على حساب الموسيقى التقليدية والشعبية التى كانت تشكل كل الحياة الموسيقية قبل الالتحام مع الغرب . وبرغم هذا التغيير الجذرى فى صلب الحياة الاجتماعية فى غانا فإن الموسيقى التقليدية لازالت تمارس فى موسيقى الأسافو Asafo music ، وهى الموسيقى الخاصة بالتنظيمات الحديثة فى غانا وبالحفلات الرسمية التى يقدم فيها الولاء للأمراء والحكام كذلك الحفلات الرسمية التى كان يقدم فيها الأمراء الوطنيون – كرؤساء القبائل والعشائر – عهودَ الولاء للعاهل البريطانى . ولم يقض هذا التطور السياسى على الموسيقى التقليدية أو الشعبية – إلا أن الموسيقى والرقص التقليدى الذى كان يمارس فى الأضرحة وأماكن العبادات وخلال حفلات الزواج والختان والإبلال من المرض – هذا النوع من الموسيقى والرقص لا يشاهد حاليًّا إلا فى عروض المسرح الاستعراضى يؤديه محترفون يحرصون أشد الحرص على المحافظة على الطابع الأصلى المتوارث للموسيقى والغناء وتصميم الرقصات والأزياء وذلك بطبيعة الحال بعد إحداث المبالغات الجمالية والإفراط الزخرفى ولكن فى إطار الأصل . والتغيير السياسى الذى حدث فى غانا وترتب عليه الاتصال بمظاهر

الحضارة الغربية – هذا التغيير قد أثر جذريًا فى الممارسة الموسيقية فى أماكن هامة للغاية مثل بعض المعاهد التعليمية ، وفى الكنيسة والفرق الموسيقية بالجيش والبوليس وفى البرلمان وحفلات الرقص والملاهى الليلية ودور السينما . . إلخ . هذه الأماكن كلها خلت تقريبًا من أى ممارسة للموسيقى التقليدية – وظهرت على السطح الموسيقى الغربية بثرائها التكوينى المعروف – فانبهر بها أهل غانا فحجبت موسيقاهم الأصلية عن هذه الأماكن بالذات . والسبب الأصلى فى ذلك أن ثمة مؤسسات تعليمية غربية قامت فى غانا فى سنوات الاحتلال – أخذت تعلم الموسيقى الغربية وحدها ، ففهمها النشء وعندما كبروا كانوا يمارسونها بعد أن أحبوها – وتنكروا لموسيقى بلادهم بدعوى التخلف . وهذه القضية تكاد تكون واحدة فى كل بلاد الشرق دون استثناء . لذا فإن الظاهرة الموسيقية الموجودة فى غانا اليوم تعكس ازدواج المزاج بين أنصار القديم ومروجى الحديث – وهى ظاهرة تتكرر فى معظم البلاد الأفريقية التى يحتدم فيها الصراع أحيانًا بين الوطنيين القوميين الذين لا يرضون بديلا لموسيقى بلادهم التى توارثوها عن أجدادهم – وبين بعض المسئولين الذين تعلموا فى أوربا أو فى المعاهد الغربية التى أنشئت فى غانا – ويرون أن موسيقى بلادهم متخلفة عن موسيقى الغرب فنبذوا موسيقاهم وارتموا فى أحضان الثقافة الغربية . وما أشبه هذه الصورة بما يحدث عندنا فى مصر – وقد أبديت رأيًا حول هذا الموضوع فى نهاية الكتاب . وأحيانًا نجد فى غانا شخصًا بذاته يمارس الموسيقى الغربية والوطنية فى الوقت ذاته ، وهذا يفسر قيام المسئولين فى غانا من ارتداء الزى القومى فى المناسبات القومية والوطنية والزى الغربى فى المناسبات الغربية . وتجرى حاليًا أبحاث كثيرة حول الموسيقى القبلية فى غانا وهى التى حافظت على أصلها زمنًا طويلاً للنظر فى وسائل تطويرها مع المحافظة على طابعها . والجدير بالذكر أن بعض القبائل الغانية عندما تنتقل من مكانها ، فإنها تأخذ معها موسيقاها وآلاتها وأزيائها

التقليدية ولا ترضى أى بديل لموسيقى أجدادهم ، وتحافظ عليها كوسيلة للرباط الروحى بين أفراد القبيلة . أما المتغربنين من أبناء غانا فإنهم غالبًا ما يترددون على المراكز الثقافية الغربية كالمجلس البريطانى Britsh Council ومعهد جوته Goethe Council وغيرها لإشباع نهمهم بالاستماع إلى الأعمال السيمفونية العالمية من ناحية – ولإرضاء غرورهم بأنهم ينتمون إلى مجتمعات ثقافية رفيعة . ويقول البروفيسور كوابينا نكتيا Kwabena Nketia أستاذ العلوم الموسيقية فى جامعة غانا إن هذه الطائفة المتغربنة فى غانا تقل تدريجيًّا خصوصًا بعد أن ظهر عداؤها السافر للموسيقى التقليدية الغانية،فطالبوا تحريم تعليمها فى المدارس والمعاهد الموسيقية – إلا أن العناصر القومية تغلبت خصوصًا مع ازدياد النعرة الوطنية الحديثة ، وأصبحت الموسيقى التقليدية تعلم فى المدارس والمعاهد فى غانا . والظاهرة الصحية هناك ، والتى تشبه الأحوال الموسيقية فى مصر ، هى أن شباب المدينة بدأ يهتم بالموسيقى الشائعة الأفريقية والأوربية على حد سواء – خصوصًا الجاز وما تقدمه من إيقاعات ساخنة لتصاحب رقصات الارتجاج (الجرك) . وبخصوص الأداء والاستماع فإن أنصار الموسيقى التقليدية يفضلون الاستماع والرقص فى الهواء الطلق وفى الأماكن ذات القيمة التاريخية أو التى نشئوا وتربوا فيها – أما المتغربنين فإنهم بطبيعة الحال يفضلون الاستماع إلى الموسيقى العالمية فى قاعات الاستماع والمسارح المخصصة للعروض الموسيقية أو الغنائية أو الاستعراضية . والشباب الغانى يحب موسيقى بلاده إذا قدمت فى صورة متطورة – تمامًا كما فعل الشباب فى مصر عندما استمع لأول مرة فى حياته إلى تراثه الموسيقى والغنائى كما تقدمه فرقة الموسيقى العربية على أنه فى غانا يميل الشباب من غلاة الهواة والمحترفين إلى تقليد المغنى والعازف الغربى لما يراه فى السينما أو برامج التليفزيون (مثل برنامج العالم يغنى عندنا فى مصر) ، أو كما يسمعه فى الكاسيت أو الفيديو كاسيت . وقد تكون هذه الظاهرة

منتشرة فى معظم بلاد الشرق – إلا أنه فى أفريقيا تزداد وضوحًا لأن موسيقى الجاز الساخنة ظهرت أولا فى أفريقيا ، ومن ثم يشعر الأفريقى بصلة روحية بينه وبين موسيقى الجاز الأوربية والأمريكية ويتجاوب معها إلى حد كبير . وهكذا تعيش الموسيقى الحديثة جنبًا إلى جنب مع الموسيقى التقليدية فى غانا – إلا أن معظم الهيئات والمنظمات الموسيقية تعنى بالشائع والحديث – وتندر الهيئات المسئولة عن الموسيقى التقليدية مثل اللجنة الموسيقية العليا ومعهد الموسيقى العربية عندنا فى مصر . وفى معهد الدراسات الأفريقية التابع لجامعة غانا أنشىء قسم للأرشيف الموسيقى التقليدى يتضمن آلاف التسجيلات للموسيقى والغناء الغانى جمعت من كل القبائل والعشائر والنجوع والقرى والمدن . وبدأت الأبحاث والدراسات الجادة من الطلاب والأساتذة والمؤلفين والملحنين تأخذ طريقها السوى بفضل وجود هذا الأرشيف . كما بدأت الإذاعة وبدأ التليفزيون فى غانا فى تقديم برامج متعددة للموسيقى التقليدية تستهدف حفظها ونشرها . وكونت هاتان الهيئتان الحكوميتان لجنة استشارية من خبراء الموسيقى التقليدية لتنسيق جهود الإذاعة والتليفزيون فى هذا الصدد . والصعوبة التى ظهرت فى إجراءات نشر التراث الموسيقى هى التنوع الزائد لأشكال وصيغ وقوالب وحدات هذا التراث تبعًا لتغيير الأنماط الثقافية بين القبائل الغانية المنتشرة فى جميع أرجاء الوطن الغانى . ولازالت تقاليد الاستماع القبلية تسود الحياة الموسيقيةهناك ، برغم أن أجهزة الإذاعة والتليفزيون يقدمان الموسيقى التقليدية فى صورة متحضرة مهذبة وتدعوان الجماهير العريضة إلى التمسك بقيم خاصة عند الاستماع [1] . وتبذل حاليًّا جهود كبيرة فى غانا لحفظ ونشر الموسيقى

(١) قمت بشىء مثل هذا عندما أنشأت فرقة الموسيقى العربية حيث ذكرت فى برنامج الحفل « الرجا عدم التصفيق أو إبداء الاستحسان إلا بعد الأداء تمامًا » – وقد استجابت الجماهير بأمانة ودقة إلى هذا التقليد الجديد .

التقليدية كما تُبذل جهود أخرى لتذويب الفوارق الثقافية بصفة عامة والموسيقية بصفة خاصة بين القبائل والعشائر التى تقطن أماكن متفرقة ويقوم معهد الدراسات الأفريقية التابع لجامعة غانا بتتويج كافة الجهود الرامية إلى إحياء التراث الموسيقى وتحقيق الأهداف السابق ذكرها . ومن بين هذه الجهود قيام بعض الموسيقيين من أى قبيلة بتعليم القبيلة الأخرى استخدام الآلات الايقاعية التابع لها وتحفيظهم بعض الأغانى التى يرددونها فى مناسباتهم المختلفة،كما يقوم المعهد بدراسة الرقصات الخاصة بكل قبيلة والأزياء والآلات الموسيقية المستخدمة وكذلك الموسيقى الخاصة التى تصاحب هذه الرقصات . أما بخصوص التعليم الموسيقى فى غانا فيقول البروفيسوركوابينا نكيتيا فى تقرير رفعه إلى المؤتمر العالمى للموسيقى التقليدية الذى عقد فى برلين فى المدة من ١٢ – ١٧ يونيو عام ١٩٦٧ يقول : « أما التعليم الموسيقى فى غانا – فقد ارتكبنا خطأ كثيرًا عندما بدأنا بتعليم الموسيقى الغربية لطلبة التعليم العام والمعاهد المتخصصة وقد ترتب على هذا الخطأ أن فَهِمَ الطلاب الموسيقى الأوربية وتذوقوها ومارسوها فأحبوها نتيجة لذلك بعد أن أداروا ظهورهم لموسيقى بلادهم لجهلهم بها . ولقد كانت هذه سياسة المستعمر التى بدأها منذ حوالى مائة وخمسين عامًا . لذا بدأت أخيرًا سياسة تعليم الموسيقى التقليدية جنبًا إلى جنب مع الموسيقى الأوربية وأثر ذلك كثيرًا فى تقوية مشاعر وأحاسيس الانتماء القومى للطلاب فى جميع مراحل التعليم . وفى نفس الاتجاه بدأت جامعة غانا بوضع الخطط والمناهج لتشجيع الدراسات والأبحاث حول موضوعات موسيقية مثل « الموسيقى فى الثقافة الأفريقية » . « وسائل نشر التذوق الموسيقى التقليدى فى غانا » والموسيقى الأفريقية وأثرها فى تطوير الإنسان الأفريقى » . . إلخ . ويستطرد البروفيسور نكيتيا قوله فى تقريره « ولقد بدأت جامعة غانا منذ سنوات [1] بتسجيل

---

(١) كان ذلك عام ١٩٦٧ .

نماذج من الموسيقى والغناء والرقص الشعبى التقليدى لإجراء دراسات وبحوث تحليلية وتاريخية واثنوميوزيكولوجية عليها . كما استخدمت وسائل التدوين الغربية لتلائم التعبير الموسيقى لدى القبائل المختلفة . وتسعى الدولة فى الوقت الحالى لإنشاء مؤسسات وجمعيات ثقافية وموسيقية حكومية وأهلية تكون وظيفتها الأولى نشر التذوق الموسيقى القومى وخلق قيم جديدة وآداب للاستماع وتطوير الآلات الموسيقية وإنشاء فرق خاصة لتقديم أعرق الفنون التعبيرية فى غانا التى تتمثل فى الموسيقى والغناء والرقص

وهكذا يظهر أن هموم الموسيقى فى غانا تؤكد القول المأثور «كلنا فى الهم شرق» . وإذا حاولنا دراسة الأحوال الموسيقية فى بلاد أفريقية أخرى مثل السودان أو أوغنده – فإن الحالة لا تختلف كثيرًا فى مظهرها العام وإن اختلفت التفاصيل بعض الشىء .

الموسيقى التركية

إذا كانت الموسيقى الإسلامية قد تأثرت فى السنوات الأولى لظهور الإسلام بالموسيقى الفارسية - نتيجة الغزوات - فإنها تأثرت أيضا فى المنطقة العربية بالموسيقى التركية منذ عام ١٥١٧ - تاريخ احتلال السلطان سليم الأول لمصر - حتى الآن . وتركيا تقع بين الشرق والغرب - لذا فإن الأوضاع الموسيقية فيها جديرة بالدراسة والتحليل لأن المزاج التركى خليط بين الشرق والغرب خصوصًا بعد أن قام السلطان محمود الثانى عام ١٨٢٨ بتعيين جوسيبى دونيريتى (شقيق مؤلف الأوبرا الإيطالى المعروف) لإنشاء أوركسترا سيمفونى فى بلاطه - ثم لتدريب الموسيقيين الأتراك على فهم وأداء الموسيقى الأوربية . وتلى ذلك عمل التنظيمات التركية التى أدت رويدًا رويدًا إلى الارتماء فى الأحضان الثقافية للغرب ، وازداد هذا الاتجاه حدة عند ظهور كمال أتاتورك الذى أمر بالتعليم الموسيقى الغربى فى المدارس والمعاهد والجامعات لذا فإن الموسيقى التركية التقليدية أهملت ردحًا طويلاً من الزمن حتى كادت تنسى تمامًا ولا تمارس إلا سرًّا بين الأتراك المسنين الذين ظلوا أوفياء لفنهم الموروث . ويتحدث البروفسور كورت دينهارد خبير الموسيقى التركية عن هذه الفترة ويقول « ولولا أداء الآذان فى تركيا المسلمة خمس مرات يوميًّا من آلاف المآذن التى تنتشر فى المدن التركية لقضى على الموسيقى التركية تمامًا . وقد حدث خلال هذه الفترة من الانحدار الثقافى أن كان المسلمون يستمعون إلى إذاعات الدول القريبة التى تقدم الموسيقى الشرقية التقليدية (مثل إذاعة ألمانيا بصفة خاصة) حيث كان ذلك يروى ظمأهم الوجدانى بعد أن توقفت الإذاعة التركية عن تقديم الموسيقى

التقليدية منذ إنشائها حتى عهد قريب . ومنذ أقل من عشرين عامًا ، بدأت هذه الإذاعة بتقديم الموسيقى التقليدية لمدة ساعة واحدة أسبوعيًا – برغم أن الموسيقى الشعبية كانت تذاع لفترة تزيد على الساعة . وعندما خفت وطأة القيود التى فرضت لغربنة الثقافة التركية ، بدأ المتحمسون والغيورون على الموسيقى التركية الأصيلة بطلب زيادة ساعات الإرسال لموسيقاهم القديمة فى الإذاعة . وقد نجح هؤلاء فى إقامة مهرجان للموسيقى الشعبية فى استنبول – أظهر حماس المواطنين وتمسكهم بموسيقى أجدادهم . وقد مول هذا المهرجان أحد البنوك الخاصة لأن الأنشطة الحكومية لم تكن قد امتدت بعد إلى هذا الميدان . وفى عام ١٩٦٥ أعيد افتتاح معهد الموسيقى التركية الراقية الذى كان يتبع المنهاج الذى وضعه البروفيسور أربيل أستاذ الموسيقى التركى ذو المواهب الخارقة ، والذى عاش فى الفترة من ١٨٨٠ حتى ١٩٥٥ .

كما أنشىء قسم الموسيقى التركية التقليدية فى كونسرفاتوار إستنبول (المعهد الموسيقى القومى العالى بها) وبدأ بجمع وتحقيق وتدوين ونشر وتعليم الموسيقى التركية العالمية ولكن بالأساليب الغربية من ناحية التدوين والتوزيع . وقد نشطت هذه الحركة عندما تولى عمادة الكونسرفاتوار المغنى التركى المعروف منير نور الدين سلجوك ، إلا أن خريجى الكونسرفاتوار لم يجدوا الفرقة الموسيقية والغنائية التى تؤدى الموسيقى التركية الخالصة فالتحقوا بالفرق الغربية – وقلة منهم تحمست للقديم وأخذت تغذى الأنشطة المختلفة لإحيائه . وقد طالب هؤلاء الغيورون على موسيقى بلادهم بإنشاء قسم للموسيقى التركية فى المعهد الوطنى للموسيقى فى أنقره ، وهو المعهد الكبير الذى أنشىء فى عهد كمال أتاتورك – وكان التعليم فيه للموسيقى الغربية فقط . احتدم الصراع بين الوطنيين من أنصار الموسيقى التركية والمتغربنين من أنصار الموسيقى الأوربية حتى بدأ التعليم فى هذا المعهد للموسيقى التركية بقدر

متواضع ولكنها كانت بداية لا بأس بها . ومع ازدياد النعرة القومية فى تركيا بدأ تكوين فرقة للموسيقى التركية لتقوم بعدة جولات فى البلاد الشرقية والغربية لتقديم الفن التركى الخالص ، مع استخدام الآلات التركية ولكن بأسلوب متطور نتيجة للالتحام بالغرب . وعندما شعر الأتراك أن راديو إسنبول أو راديو أنقرة لايقدمان القدر الكافى من موسيقى بلادهم ، لجئوا إلى الإذاعة الألمانية التى تقدم فترات لا بأس بها من الموسيقى التركية القديمة كانت منهلا عذباً لإشباع أحاسيسهم الدفينة المشبّعة بحب بلادهم وكل ما يكتنفها من طبيعة ومناخ وثقافة وعادات وتقاليد . يقول الأستاذ/ كيرت رينهارد فى هذا الصدد فى تقرير رفعه للمجلس الدولى للموسيقى عام ١٩٦٧ « لا شك أن الإذاعة التركية فى إسطنبول وتركيا - (ولم يكن التليفزيون قد أنشىء فى تركيا فى ذلك الوقت) - قصرت كثيرًا فى تخصيص ساعات كافية لبث الموسيقى التركية التقليدية إلا أن بعض هيئات أخرى حاولت عبثًا أن تسد هذا النقص وحققت بعض النجاح ، فقد قامت بعض الهيئات الخاصة بعمل مهرجان سنوى فى إسطنبول تقدم فيه جميع أنماط الموسيقى الشعبية من جميع البلاد التركية تؤديها الفرق المحلية بآلاتها الموسيقية التقليدية . وتنتظر الجماهير التركية العريضة هذا المهرجان السنوى بفروغ صبر فتهرع إليه وترتوى بندى هذا الفن الذى حرمت منه نتيجة الآراء الطائشة العمياء للحاكم الفردى المستبد الذى اعتقد أن الارتماء فى أحضان ثقافة غربية - حتى إذا كانت فى أوج شموخها - هو المنقذ لثقافة هابطة نتيجة الطغيان بشتى صوره » .

وبرغم اهتمام تركيا منذ بداية النصف الثانى من هذا القرن بالموسيقى الشعبية فإن الموسيقى التقليدية الكلاسيكية ظلت بمنأى عن الجهود الجادة والطموحة لإحياء التراث الموسيقى والغنائى التركى الدسم والزاخر بكنوز لحنية قيمة صنفت عبر القرون الطويلة بعد أن اختمرت بتراب الأرض التركية وأجوائها وعبيرها ونسماتها ولفحاتها

وصقيعها وكل ما تقدمه البيئة التركية . ومنذ الستينات من هذا القرن شرعت تركيا فى شهر ديسمبر من كل عام بإقامة حفل كبير تقدم فيه نماذج من الموسيقى التركية التقليدية لإحياء ذكرى جلال الدين الرومى مؤسس حركة الطقوس الموسيقية والغنائية للدراويش والإنشاد الدينى الإسلامى .

وفى هذا الحفل تعزف الموسيقى التركية الخالصة بالآلات القديمة كما تؤدى أغانى المديح بمصاحبة حركات الذكر التقليدية . وتستخدم فى هذه الحفلات التذكارية الألحان القديمة المدونة فى المخططات القديمة إن وجدت ، أو عن طريق الحفظة المسنين أو المسجلة على أسطوانات قديمة . كما بدأت بعض المدن التركية بإقامة أعياد محدودة للفنون الشعبية تقدم فيها الألحان التركية الأصيلة . ولو أن أثر هذه الأنشطة المحلية لازال محدودًا فإن فائدتها عظيمة فى عملية جمع وتحقيق وتدوين ونشر التراث الموسيقى والغنائى التركى .

وأما فى مجال التعليم الموسيقى – فقد بدأ الاهتمام التدريجى بالتراث التقليدى – ومن أمثلة ذلك أن قسم الموسيقى التركية التقليدية بكونسرفاتوار إسطنبول بدأ بجمع المخطوطات الخاصة بالموسيقى القديمة التى كانت تمارس منذ زمن بعيد فى قصر السلطان ، ثم بدأت فى تحقيقها وتدوينها ونشر الصالح منها لمقابلة الأذواق المعاصرة . كما أنجز هذا القسم أيضًا مشروعًا هامًا هو إنشاء مركز أبحاث مزود بأجهزة الاستماع والتسجيلات وأجهزة العرض السينمائى والشرائح والآلات الموسيقية القديمة والحديثة وأجهزة قياس الذبذبات الصوتية لتكون تحت تصرف الباحثين والدارسين والمتخصصين فى الموسيقى التركية لبدء نهضة جديدة بعد الإنتكاسات القومية الثقافية – لتعود للموسيقى التركية ما فقدته طوال سنوات طويلة من إهمال وإنكار ونسيان كامل . ولا شك أن مثل هذه المحاولات الجادة لإحياء التراث التقليدى حققت قدرًا لا بأس به من النجاح وهو تواجد الموسيقى التركية الصميمة إلى جانب

الموسيقى الغربية وذلك فى معاهد التعليم وقاعات الحفلات وفى معظم العروض الموسيقية بصفة عامة . وتوضع الخطط الحكومية فى الوقت الحالى لتشجيع الاتجاه نحو النهوض بالموسيقى التركيةخصوصًا فى مجال إعداد الموسيقيين الأكفاء لتعليم نظريات وقوالب ومقامات الموسيقى التركية . وغير ذلك فإن محاولات التشجيع هذه أدت إلى الاتصال بالبلاد الشرقية التى أنشأت فرقًا لتقديم موسيقاها الخاصة وبصفة خاصة إيران والعراق أو البلاد الأوربية القريبة من تركيا مثل ، يوغوسلافيا وأسبانيا ورومانيا واليونان والتى لها فرق كثيرة ومتنوعة لتقديم موسيقاها التقليدية وذلك باستضافة هذه الفرق لتقديم عروضها بالأزياء الوطنية ولهجاتها الغنائية المحلية . وقد كان ذلك حافزًا لإنشاء فرقة مماثلة فى تركيا ، وإن اعتمدت على النشاط الخاص أكثر من اعتمادها على الحكومة التى اكتفت بالتشجيع فى هذا الصدد . وإذا كانت تركيا قد اتجهت نحو الموسيقى الغربية منذ أوائل القرن التاسع عشر ، فإن الاتجاه نحو التقليدية بدأ منذ أكثر قليلا من ربع قرن – أى فى أوائل الخمسينيات[1] ، وصدر أول كتاب فى تركيا متضمناً نماذج للموسيقى والغناء التركى التقليدى . وقد فطنت الدوائر الحكومية الموسيقية إلى ضخامة عدد المخطوطات الموسيقية والغنائية التركية المنتشرة فى عديد من المتاحف والمكتبات العالمية ، ومن ثم تعالت الصيحات لإنقاذ هذا التراث الحضارى الهام بجمعه وتحقيقه وتدوينه ونشره عن طريق إنشاء فرقة ممتازة لتقديمه داخل وخارج البلاد التركية . ومن مظاهر النشاط الموسيقى لعودة الموسيقى التقليدية إلى تركيا اهتمام إذاعات إسطنبول وأنقره بإنشاء أرشيف موسيقى على أحدث الوسائل الحديثة المتبعة فى معظم البلاد الغربية – وكل محتويات هذا

---

(١) تمامًا كما حدث فى مصر عندما قامت اللجنة الموسيقية العليا عام ١٩٥٢ بإحياء التراث الموسيقى والغنائى المصرى والعربى وأصدرت سلسلة تراثنا الموسيقى .

الأرشيف من تسجيلات الموسيقى الشعبية والتقليدية خصوصًا قصائد المولوية الإسلامية (Mevelvi) . وقد أدت هذه الاهتمامات إلى عقد حلقات للبحث لإظهار الخصائص المميزة للموسيقى التركية وعمل دراسات مقارنة حول السلم الموسيقى التركى وتطوير الآلات الموسيقية خصوصًا آلة السنطور ، وغيرها من الأبحاث التى قام بها متخصصون ودارسون ومتحمسون على رأسهم رءوف يكتا ، وصوفى أزجى ، وإكرام قرادين ، وجولتكين أورانسى . وقد تمخض عن هذه الإنجازات أن بدأت تركيا تهتم بموسيقاها كأداة تعبير ذات أصل عريق موغل فى القدم فأقبلت على دراستها ومزاولتها ونشرها، وأنشئت بالإذاعات الأوربية أقسام لبث الموسيقى التركية التقليدية وقد توجت المحاولات القومية المشكورة بإنشاء مجلة متخصصة للموسيقى التركية الشعبية منها والتقليدية ، وتتضمن بحوثًا ودراسات ومقالات وآراء قيمة تدور كلها حول استعادة الأمجاد الغابرة وتعويض سنوات القحط الثقافى الذى ترتب على محاولة كمال أتاتورك لطمس معالم أدوات الثقافة القومية ، ثم العدْو اللاهث وراء الغرب بعماء داكن أثيم . وعندما انقشعت سحابة الخوف من العودة للقديم – ثم بدأ الحماس الجارف لإحيائه وممارسته ، ارتفعت بعض صيحات المتحمسين أمثال حسين آريل لإدخال العلوم الموسيقية المتطورة – كالبوليفونية فى تقديم الموسيقى التركية فى أسلوب متطور . إلا أن الأخذ بهذه العقيدة يشوبها بعض الحذر خشية تشويه الملامح الأساسية التى تعتزبها الموسيقى التركية وتتميز بها كل أنماط الموسيقى الشرقية ، وهى وضوح الخط اللحنى الأساسى ودفء الإيقاع وجنوح العبارات الموسيقية أو الغنائية إلى النغمية المتنوعة والمتعددة واستخدام المسافات الموسيقية التى تقل عن النصف تون فى كثير من الأحيان .

وقد صدرت فى تركيا أخيرًا مجلة موسيقية دورية تسمى « باجلاما » تتناول شتى البحوث والدراسات والآراء التى تتصل بتطور الموسيقى التركية ومن ثم العناية

بالتراث . ولا يعيب هذه المجلة سوى أنها تصدر باللغة التركية وحدها فاقتصرت قراءتها على الأتراك وحدهم .

وثمة دراسات موسيقية هامة نشأت حديثًا حول الإنشاد الديني وذلك فى الأكاديمية الإسلامية فى إسطنبول - وتندرج هذه الدراسات تحت لواء الدراسات التقليدية للموسيقى التركية . ومنذ سنوات قليلة نادى تلاميذ البروفيسور أريل بضرورة إنشاء هيئة حكومية خاصة لإحياء التراث الموسيقى والغنائى التركى تختص بجمع الأعمال الموسيقية والغنائية القديمة خصوصًا غير المدونة موسيقيًّا ثم تتناولها بالتحقيق العلمى الشامل والتاريخى الدقيق ، ثم تدوينها موسيقيًّا والعمل على نشرها بصورة تستعذبها الآذان المعاصرة . وقد قام البروفسور أورانساى Oransay بالفعل بإنشاء نواة لهذا المركز فى أنقرة بواسطة أموال ومجهودات غير حكومية

وفى عام ١٩٣٦ دعت الحكومة التركية الموسيقار العالمى بيلا بارتوك لوضع الخطط والوسائل والأساليب لجمع الموسيقى الشعبية التركية مع إبراز كيفية الاستفادة منها . وبعد دراسة الأحوال الموسيقية الشاملة فى تركيا قام بارتوك بكتابة تقرير شامل وضعه تحت أنظار الأجهزة المعنية لأتباعه ، خصوصًا بين أروقة مركز الأرشيف الشعبي فى أنقرة . وقد قام كونسرفاتوار إسطنبول فى السنوات الأخيرة بعمل إحصائية لما أنجزه فى مجال إحياء التراث الموسيقى التقليدى - وضح فيه أنه أعد مائتى وخمسين أسطوانة نصفها للموسيقى والأغانى الشعبية ، والنصف الآخر للموسيقى التقليدية ، وذلك خلال الفترة من أوائل العشرينات حتى الأربعينات من هذا القرن . وترجع قيمة هذه الأسطوانات أنها تلقى الضوء على الأساليب القديمة للأداء الصوتى والآلى والعبارات الموسيقية التى تعتبر مرآة للحياة التركية القديمة ، مثل العبارات الواردة فى سماعيات وبشارف جميل بك الطنبورى . وبرغم كل الجهود المذكورة آنفا لإحياء الموسيقى التركية التقليدية - فإن العالم الموسيقى التركى كيرت

رنيهارد يرى فى تقريره الذى رفعه للمجلس الدولى للموسيقى أن هذه المحاولات أقل بكثير من المستوى المطلوب إلى حد أنه يطلب المعونة الدولية لتحقيق عرضه القومى الهام . وفى ختام تقريره يوصى رينهارد بما يلى :

١ – ضرورة الاهتمام الحكومى بحركة إحياء تراث الموسيقى التركية .

٢ – تخصيص ساعات زائدة فى إذاعات أنقره وإسطنبول لبث نماذج حية من الموسيقى والغناء التركى الأصيل .

٣ – تولى الدولة رعاية مهرجانات الفنون الشعبية والتقليدية بدل النقابات الخاصة والأفراد .

٤ – ضرورة إقامة مهرجانات وحفلات تخصص تمامًا للموسيقى التقليدية .

٥ – تقديم خطة عمل لقادة الهيئات الموسيقية التى تعمل فى هذا الحقل للعودة للأصالة الموسيقية والغنائية .

٦ – العناية بالتعليم الموسيقى القومى فى مدارس القرية والإحياء .

٧ – إنشاء وتدعيم قسم خاص بالموسيقى التركية فى الكونسرفاتوار الحكومى بأنقرة .

٨ – إقامة حفلات للموسيقى التركية الخالصة داخل وخارج تركيا .

٩ – تزويد محطات الإذاعة الأجنبية فى أوربا بصفة خاصة بالأسطوانات المسجل عليها الموسيقى . والغناء التركى الأصيل .

١٠ – إصدار كتيبات تتضمن أبحاثًا عديدة حول الموسيقى التركية التقليدية .

١١ – ترجمة الأبحاث المنشورة فى الكتب والمجلات وسائر المراجع التركية إلى اللغات الأوربية .

١٢ – إنشاء كرسى للعلوم الموسيقية فى جامعات تركيا .

١٣ - إنشاء مراكز جديدة للأرشيف الموسيقى الشعبى والتقليدى وتدعيم الموجود منها حاليًا .

١٤ - عمل مسابقات فى الموسيقى والغناء التقليدى وتخصيص جوائز سخية للفائزين خصوصًا فى التأليف ثم الغناء ثم العزف .

١٥ - تبادل زيارة الفرق التقليدى بينها وبين سائر بلاد العالم فى الشرق والغرب

وهكذا عادت تركيا صاحبة الإمبراطورية التى ضاهت الإمبراطورية الإغريقية والرومانية والإسلامية وكان لها شأوًا حضاريًا عظيمًا . عادت أخيرًا إلى ذاتها بعد أن حاول الأباطرة محو شخصيتها الثقافية والحضارية بالارتماء فى أحضان ثقافات مستوردة غريبة .

كلمة أخيرة

يقول آرتر بريكارد مور أستاذ العلوم الموسيقية فى الجامعات الأمريكية : من المسلمات الحديثة أن الموسيقى مدينة إلى الشرق وإلى الغرب على حد سواء لتطويرها ووصولها إلى المستوى الفنى العظيم الذى تنعم به البشرية فى الوقت الحالى . فالغرب أمد الموسيقى بالعلوم البوليفونية والتوزيع الأوركسترا الذى لا يعرفه الشرق إلا لمامًا – والشرق بدوره أمد الموسيقى بالزخائر اللحنية والإيقاعية التى يجهلها الغرب تمامًا . وهكذا أسهم الشرق كما أسهم الغرب فى جعل الموسيقى لغة وثقافة عالمية .

ومما سبق يتضح لنا أن أهم خصائص الموسيقى الشرقية والتى تتميز بها على الموسيقى الغربية هى وضوح الخط اللحنى ووضوح وتنويع وثراء الإيقاع – واستخدام المسافات الموسيقية التى تقل عن نصف المسافة واللجوء لقدر كبير من الزخارف اللحنية وأخيرًا تلك الخاصية التى تتسم بها كل موسيقى أصيلة فى أى بلد فى العالم – وهى أنها تحمل بين طياتها الجمالية روح الجماعة وطباعهم وعاداتهم وتقاليدهم وثقافتهم الخاصة . لذا فإن أى تأليف موسيقى أو معالجة موسيقية علمية لأى مؤلف شرقى إذا فقد أحد الخصائص السابقة ذكرها – لذا فإن النتاج يكون عليلا – سقيم التعبير معتل البناء بعيدًا كل البعد عن الأصالة التى هى قوام كل عمل فنى جميل ومؤثر وأخاذ وخالد .

فهرس

رقم الإيداع	١٩٨٢/٣٩٣٥
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-٠١٣٨-٣ ISBN

١/٨٢/١٠٨

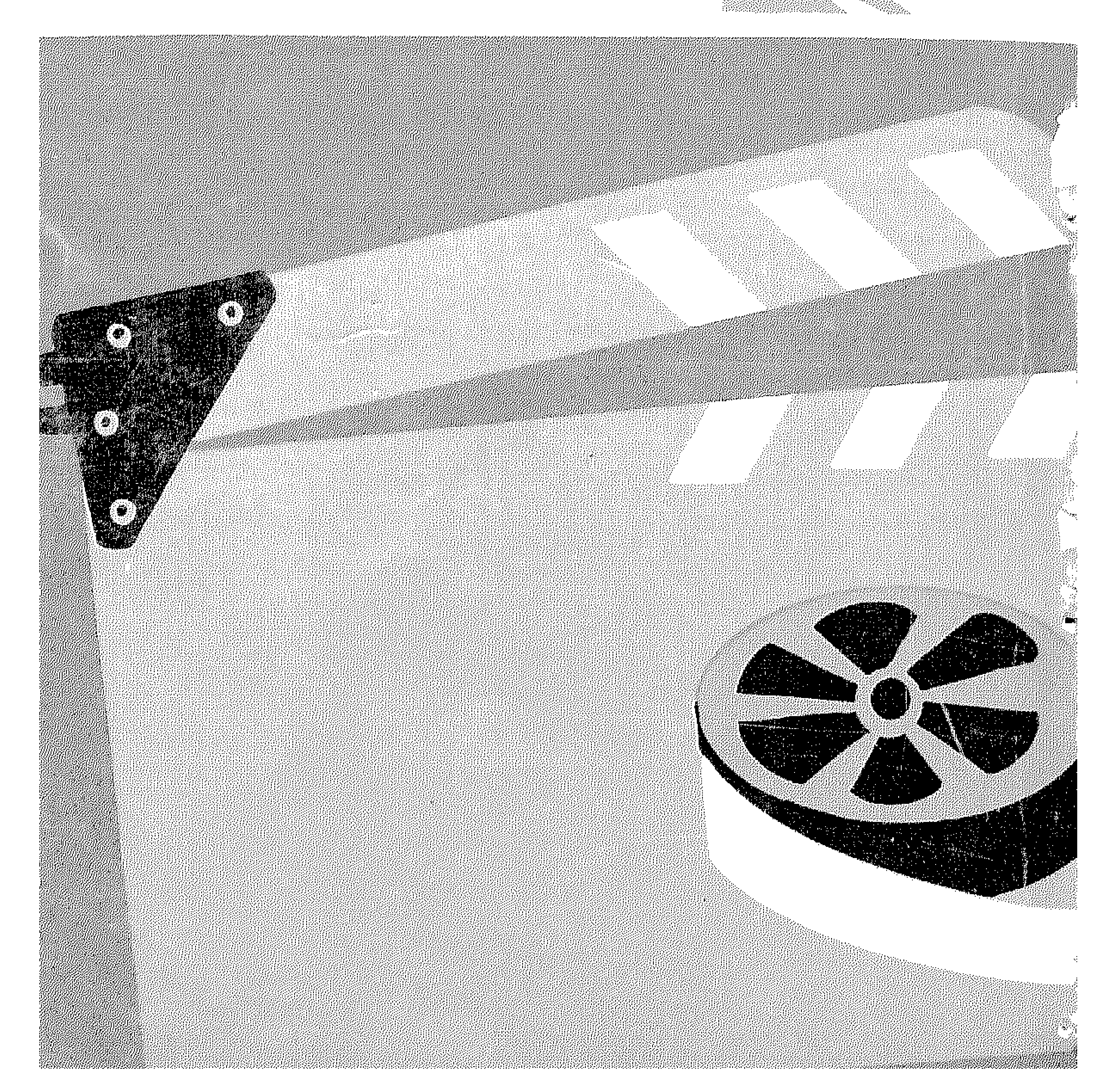
طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)



صلاح أبو سيف

فن كتابة السيناريو

اقرأ





تصدر أول كل شهر
[٤٧٩] سبتمبر — ١٩٨٢

رئيس التحرير أنيس منصور

صلاح أبو سيف

فن كتابة السيناريو



دار المعارف

تصميم الغلاف : شريفة ابو سيف

الناشر: دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

مقدمة

إن الصور المتحركة باعتبارها أحد أشكال الفن مجهولة النسب . لم يكن ظهورها نتيجة للشعور بالرغبة الشديدة فى التعبير والتحقيق ، وهو ما توج ميلاد الفنون التصويرية الأخرى . فلم تخترع السينما لتسهيل تحقيق هذه الرغبة ، ولم يشعر فنان بأنه مضطر إلى اختراعها ليوصل للناس ما يشعر به من جمال فى نفسه . لقد أوجدها العلم قبل أوانها ، ودفعتها الانتهازية إلى العمل قبل أن تشب ويستقيم عودها .

وكانت ، برغم ارتباكها وتعثرها ، مخلوقًا صغيرًا مغريًا . ودفع لها كل شخص من جيبه قرشًا ، وسرعان ما أخذت الانتهازية تثرى من ورائها ، مما جعلها تؤمن بأن نجاح هذا الكائن الصغير من تدبيرها هى .

وعندما بدأ الطفل ينطق كلماته الأولى لم تسمح الانتهازية بتعليمه . فقالت له :

« تكلم كما أفعل أيها الصغير ، واذهب حيث تشاء ، وإذا قابلك أحد باحتقار فلا تتردد فى أن تذكر له ضخامة المبالغ التى أنفقتها عليك » . فكان طبيعيًا أن ينمو الطفل وهو لا يشعر ، بل لا يكترث إلا لنفسه ، ولكن نفسه ، برغم ذلك ، كانت تنطوى على عزة خفية وإباء وطيد ، لم تستطع الانتهازية بغبائها أن تقضى عليه .

وبدأ إباء الطفل يظهر ملموسًا حين وصل إلى الاستديو السينمائى أول فنان ، ليمارس حقه فى المساهمة فى توجيه نمو الطفل . وبدأت الانتهازية بنظرة ثاقبة تلمس فائدة مجسدة فى شكل أرباح من المساهمة التى يقدمها القادم الجديد . وبدأت ، برغم ما وجدته من إحراج لغرورها ، تستخدم عددًا متزايدًا من الفنانين ليشتغل مع الحرفيين والفنيين الذين استلزم العلم وجودهم منذ البداية .

وبدأ الطفل يمشى ويتكلم وكأنه إنسان متحضر واستطاع فى بعض الأحيان أن يقول شيئا خلابًا يستأهل أن يحفظ فى الذاكرة .

واليوم يوجد آلاف من الرجال والنساء الذين يشعرون بالمسئولية الملقاة عليهم ، يكرسون حياتهم لكى يجعلوا للسينما مبررًا غير الكسب المادى . وإن كان مايزال بين الذين يشرفون على الاستديوهات السينمائية من يمكن اعتبارهم نماذج للماديين الأفظاظ ، الذين يخافون من الأفلام الناضجة ، كما يخاف كبار المستعمرين من التنوير السياسى . ولكن القوانين الطبيعية التى قضت بأن يتلاشى حيوان الدينصور من الوجود تعمل على إبعاد هؤلاء الأفظاظ لتحل محلهم سلطة أخرى تتميز بالذكاء والفطنة .

وهكذا بدأت السينما بخطوات بطيئة لكنها ثابتة . تأخذ مكانها المشرف بين الفنون الأخرى . فإذا تأخر الاعتراف بها كفن ، فإن ذلك يرجع إلى تعقد وسيلتها فى التعبير . فالكتابة للمسرح تعتبر سهلة إذا قورنت بالكتابة للسينما ، حقيقة إن

الكاتب المسرحى يجب أن تتوفر فيه الصنعة ولكن بمجرد أن ينهى مسرحيته سهل توصيلها للجمهور عن طريق الممثلين الأحياء . أما الكاتب السينمائى فهو ملزم بأن يفكر ويكتب بطريقة الكاميرا .

فالمسرح بشكل عام يعتمد ٩٠٪ من مراحله على الإنسان . أما المناظر والإضاءة والعناصر الآلية الأخرى فإنها ثانوية يمكن الاستغناء عنها نوعًا .

أما بالنسبة للسينما فالعكس هو الصحيح . ومن هنا تأخر ظهور الكاتب كسلطة موجهة فى كتابة الفيلم . وكلما ازداد فهمنا لإمكانيات الكاميرا وحدودها زادت سيطرة الكاتب . ولقد لمسنا زيادة فى عدد الكتاب الذين يشتغلون مخرجين ومنتجين سينمائيين . واتضح أنه كلما قل عدد الطباخين المهرة حسنت نتيجة ما يقدمونه .

إن ما يستطيع الكاتب أن يحققه بالفرص المتاحة له يتوقف بالطبع على مواهبه ونشاطه الذى يستخدمه فى هذه الوسيلة الفنية التى لا تحدها حدود . ولا ننسى أن تعقد الأجهزة التى توجد فى الاستديو مضافًا إلى القوانين الطبيعية التى تسيطر على ظهور العباقرة تصعب إنتاج أفلام من التى يمكن اعتبارها من الروائع .

وقد تعلم الكاتب السينمائى الماهر من التجربة ، أن قوانين السينما أساسية فى كتابة أى فيلم مستساغ ويجب أن يكون المؤلف السينمائى ملما باللغة السينمائية .

وهذا الكتاب هو أول كتاب باللغة العربية يبحث هذا الموضوع بدقة .

الفصل الأول

الشكل FORM

هل هناك قواعد ونظريات لكتابة السيناريو ؟ أو هل يمكن تدريس وتعليم فن كتابة السيناريو ؟

. . . قد يقول البعض إنهم توصلوا إلى كتابة كثير من السيناريوهات الناجحة دون أن يكونوا على علم كبير بنظريات الكتابة السينمائية . . وقد يقول البعض الآخر إن لكل كاتب ولكل مخرج طريقة خاصة ينظر بها إلى القصة ، ولذلك لا يمكن إيجاد قاعدة عامة أو قانون شامل .

وبالرغم من أن لكل كاتب طريقة خاصة ومزاجًا فنيًا يعالج به قصته . ولكن ولا شك أن كل معالجة – إذا كانت سليمة – لابد وأن تخضع حتمًا لقواعد البناء الدرامى . ومن المسلم به أن كثيرًا من الكتاب المجربين الذين يتمتعون بخبرة طويلة فى

الكتابة يجعلون من أية نظرية عامة شيئًا عاديًا . ولكن ذلك لا يعنى أن أعمالهم الفنية تخلو من جميع عناصر البناء الدرامى . فمن يريد تعلم لغة من اللغات عليه أن يتعلم قواعد النحو الخاصة بها . ومن يعرف هذه اللغة ويجيدها لا يتحدث بها إلا طبقًا لمقتضيات النحو حتى ولو لم يكن واعيًا بذلك .

فالقوانين الدرامية تشبه القوانين العلمية تماماً . وكل المشتغلين بالكيمياء يعلمون أن عناصر معينة فى ظروف معينة تسبب طريقًا معينًا . وليست القوانين الدرامية بأقل دقة وإحكامًا من القوانين العلمية وإن كانت القوانين الدرامية غير ظاهرة لأنها غير ملموسة كما نرى فى قوانين العلم .

ومهما كان التعرف على هذه القوانين الدرامية وخاصة فى السينما صعبًا غير ميسور ، فإن هذا لا يعنى أن هذه القوانين ليس لها وجود . ومجرد أننا لا نعلم شيئًا عن أسباب مرض السل أو الملاريا فهذا لا يعنى أن هذه الأمراض غير موجودة . وقد يحتاج التعرف على أسباب هذه الأمراض وقتًا طويلاً . كما احتاجت الكيمياء وقتاً طويلاً كذلك حتى تم اكتشاف قوانينها وتم تنظيمها وجمعها ، ولم تكن هذه الاكتشافات ظاهرة من قبل فاحتاجت للوصول إليها إلى مجهود شاق وجهد عقلى .

وقوانين السينما ليست واضحة أيضًا ـ وهى تحتاج إلى عكس ما قد نظن . ويمكن القول أن قوانين السينما أصعب مئات المرات من قوانين المسرح ومع ذلك فقواعد المسرح تطلبت وقتًا طويلا حتى ظهرت وتبلورت . وقد قضى شعراء اليونان الدراميون كاسخيلوس وسوفوكليس وأريبيدوس أحقابًا طويلة يدفعون بالمسرحية ويطورونها من شكلها البدائى كما ظهرت فى الجوقة إلى ذروتها العالية ، ولكن قواعد المسرحية لم تتضح وتتبلور إلا على يد أرسطو بعد مرور وقت طويل .

وقد قفزت السينما قفزات عديدة منذ اختراعها على خلاف المسرح الذى تطور تطورًا بطيئًا .

وفى البداية كان بعض السينمائيين يهترون حماسًا كلما ظهر كشف جديد يتصل بطبيعة هذا الفن الجديد . وقد أمكنهم أن يكشفوا إمكانية التعبير بعناصر التعبير السينمائى فى مثل الديكور والإكسسوار وغيرها . واكتشفوا المنظر الكبير Close up والمنظر المتحرك Travelling Shot، ثم توصلوا بعد ذلك إلى إضافة الصوت إلى الفيلم فأصبح ناطقًا . ولكن أغلب هذه الاكتشافات كانت تتصل بالشكل السينمائى ، فى حين كانت طريقة الكتابة للسينما لا تحظى باهتمام أو تحديد أو اكتشاف ، ولم تكن القواعد الدرامية التى خلقها هذا الشكل الجديد قد أصبحت معروفة ودارجة بين المشتغلين بالسينما الذين لم يتوقفوا عن تجاربهم وأبحاثهم . ولهذا فالسينما لم تصل بعد إلى شكلها النهائى والأخير ، إنما لاتزال تتطور وتتقدم .

ولذلك كان من الصعب أن يصبح هذا الكتاب جمعًا لما تبلور من معلومات وتجارب عامة . فالكتاب الذى يعالج كتابة « المسرحية » لابد أن يجمع الحقائق التى تجمعت خلال مئات السنين عن الكتابة والتحليل المسرحى .

ولكن كتابًا يعالج السينما لابد أن يهتم بالبحث والكشف عن حقائق لم تكن موجودة من قبل . فإذا كان كتاب المسرح يبحث فى الماضى ، فإن كتاب السينما لا ينظر إلى الماضى ، بل يتطلع إلى المستقبل .

ولهذه الأسباب لا يمكن لأى كتاب عن السينما أن يتبع إلى نماذج أو قوالب مسلم بها من قبل . إنما المنهج الوحيد الذى يجب أن نتبعه هو المنهج العلمى التحليلى . ولنبدأ من الأساس ثم نتقدم بطريقة منتظمة خلال الموضوع كله . وعلينا أن نستبعد كل ما يتصل بالمصطلحات الدارجة ، أو الأفكار غير الشاملة . ولن نسلم بأية قاعدة حتى ولو كانت مستعملة استعمالا منتشرًا منذ أمد بعيد . ولن نحاول أن نأخذ القواعد من التطبيق المعمول والمسلم به بل سنحاول أن نعرض كل قاعدة

ونستخلصها ونثبتها بعد ذلك .

بل إننا سنبتعد عن ترويج أية نظرية جمالية . فلسنا نهدف من هذا الكتاب أن نبين ماذا نكتب ، ولكن كيف نكتب ولن نعالج مضمون القصة إلا فى حدود علاقته بمقومات السينما . وكل محاولة توحى بنظريات فنية عامة مآلها الفشل لأنها لابد أن تكون آراء فنية فردية تتغير بتغير العهود بل وتثقل على حرية الكاتب وإبداعه الخلاق .

وقد كان الجميع يذهبون إلى أن السينما فن له إمكانيات لا تحد . فمن السهل أن تنتقل بالكاميرا إلى أى مكان ، وأن تنقل قضبان السكة الحديدية إلى الشاشة . وما أسهل كذلك أن تصور المواقع الحربية والسفن ومناجم الفحم . وأن تصنع أفلامًا قصيرة أو طويلة أو تقتبس الروايات المكتوبة والمسرحيات والقصص القصيرة والملاحم الكبرى والدراما . بل تستطيع أن تخرج أفلامًا مستمدة من لوحات الصور ومن قصائد الشعراء . تستطيع كل ذلك . ولكنك لا تعلم أن الفيلم لابد له من شكل خاص له قيود شديدة لابد من مراعاتها .

ولعل أول مهامنا أن نحطم هذا الوهم الكبير حول حرية السينما المطلقة . فلكل حرية قانون خاص تفرضه . والحرية لا توجد إلا إذا كانت هناك قيود تقبلها الإرادة .

وهذه الحرية التى تبدو للسينما لها مطالب قاطعة غالباً ما يتجاهلها الناس . وكثيراً ما يحاول البعض الخروج على مقتضياتها ولكن كثيراً ما يكون مآل ذلك الفشل .

مسئولية السينما

تم فى القرن العشرين اختراع وسيلة جديدة لرواية القصة . هى السينما . فقد خلق شكل جديد من أشكال الفن حين نجحت التجربة فى جمع بعض القطع المعدنية الصغيرة وشرائط من السيلولويد وقطع من الزجاج على شكل عدسات وأمتار من السلك يسرى فيها تيار كهربائى وقدر لهذا الشكل الجديد من الفن أن يكون له سلطان كبير على طول الملايين من البشر .

فإذا قارنا نشأة السينما بنشأة الأشكال الأخرى من الفن وجدنا أنها نشأة خاصة فقد نشأت الفنون الأخرى بين النخبة الممتازة من الناس . فلم يمارسها ولم يتمتع بها إلا الأرستقراطيون ولم يصبح الفن متعة شعبية ولم ينزل إلى مستوى الناس إلا بعد مرور مئات السنين على نشأته .

أما السينما فقد نبعت من صالات التسلية البدائية فكان أول ميلادها فى القاعة

التى تجاور قاعة (النشان) ومشرب البيرة . وكان البهلوانيون والباعة الذين يسرحون بالصور الجنسية والحواة ومدربو الثعابين ولاعبو القوى يمارسون ألعابهم وحيلهم الخالدة بجوارها . فكان على السينما منذ مولدها أن تتغلب على عقبات كثيرة اعترضتها ، وكان عليها أن تحارب بكل قواها لكى تعيش .

ولقد تمكنت من أن تحقق أكثر من ضمان الحياة . ولعل نشأتها المتواضعة – إذ لا يوجد سبب آخر – جعلت الخاصة تتجاهلها فى أول أمرها ، فى حين كانت تضع يدها على الفنون الأخرى . ولكن سرعان ما استحال استمرار هذا التجاهل إذ أن ضحكات جمهورها أخذت ترتفع حتى ملأ رنينها أرجاء البلد . فأخذت السينما تكتسح ما يقف أمامها فى قوة الطوفان الجارف حتى صارت فى القرن العشرين الشكل المعاصر لرواية القصة .

واختفت بذلك المحاولات الأولى التى قامت دفاعًا عن السينما أو هجومًا عليها . بعد أن نجحت فى أن تغتصب مكانًا لها فى العالم . فكان نجاحها تصديقًا على حقها فى البقاء . وإن كان هذا النجاح ليس دليلا بالضرورة على استحقاقها له .

وقد تقبل العالم الحديث الاختراع الجديد بحماس وتفاؤل كبير ، وأخذ الناس ينظرون إلى السينما باعتبارها تطورًا ومنفعة ، وهم فى ذلك إنما يقدرون فوائدها الظاهرية من غير أن يخامرهم شك فيما قد يأتى من ورائها من مضار . ولكن لا يوجد فى طبيعة أى اختراع ما يبرر هذا الموقف المتفائل . فقد يزيد ضرر الاختراع الجديد على نفعه . ولهذا يجب ألا نتغاضى عما قد يكون فيه من صفات مخربة .

ولهذا أيضًا يجب علينا ألا نهون من أخطار السينما . فهذا الاختراع الجديد يؤخذ فى الغالب على أنه للتسلية والترفيه وتمضية للوقت . ولكن علاوة على كل ما سبق لا يقف عند هذا الحد .

فى عصور ما قبل التاريخ حين كان الإنسان يعيش فى قبيلته . اقتصرت معرفة

الإنسان على ما يتعلق بحياته الخاصة وحياة الرجال القلائل الذين يعيشون معه ، ولم تكن حياتهم تختلف عن حياته فى شىء . ثم أخذت نظرة الإنسان تتسع تدريجيًا . وكثر تقابل أناس مختلفين عن بعضهم فى حياتهم . فكانوا يتشوقون إلى معرفة المزيد عن بعضهم ، وكانت هذه بداية ظهور القصة.

كان الإنسان الأول مستغرقًا بكليته فى حياته الخاصة ، راضيًا بها كل الرضا لأنه لا يعرف غيرها . فلما بدأت رواية القصة سمع عن أناس آخرين يحيون حياة أخرى ، بدت له فى بعض الأحيان أفضل من حياته ، وبدت له فى أحيان أخرى مختلفة عنها وكانت فى كلتا الحالتين مشوقةوانبعثت فى صدر الإنسان الرغبة فى أن يحيا حياة أخرى أو أن يمد حياته إلى آفاق واسعة فبدأ اهتمامه بسماع القصص يزداد وخالجته الرغبة فى أن يشارك الآخرين المختلفين فى حياتهم .

هذه هى العناصر التى أوجدت القصة وهى فى نفس الوقت الدوافع والأسباب الحالية لها . فالشباب الذى يتشوق إلى معلومات عن الحياة التى يجهلها ليسهل عليه أن يوجه ويكيف حياته يهتم بسماع القصص . والذين تخضع حياتهم لقيود العمل أو العجز الاقتصادى فتحد من نطاقها ، أو الذين يثقل حياتهم الملل ، يعتمدون على سماع القصة ليشاركوا حياة الآخرين ويزيدوا من ثراء حياتهم .

وفى السنوات العشرين الماضية تم ذلك عن طريق الوسيلة الجديدة لحكاية القصة ، عن طريق السينما فلو أن السينما كانت محدودة الانتشار لكان تأثيرها محدودًا ولنقصت أهميتها ولكن إقبال الملايين من الناس عليها يومًا بعد يوم يجعل تأثيرها على عقول الناس أبعد مما يصل إليه الظن . فالسينما تشترك فى تشكيل وصياغة أخلاق فئات عديدة من سكان هذه الأرض . وليس أدل على ذلك من أن ظهور ممثلة على الشاشة بتسريحة جديدة لشعرها يدفع الملايين من النساء إلى تقليدها فى جميع أنحاء العالم . كما تجدهن يسرعن إلى شراء أمثال الملابس التى تظهر بها الممثلات هذا

علاوة على ما يتشربه الناس من السينما من تأثيرات تستقر فى أعماق نفوسهم ولا تنكشف بسهولة .

قد يكون هذا التأثير نافعًا فيخفف الأشجان ويعوض عن مرارة الخيبة ويحل المشاكل ولكن الكثير منه شفاء له نكسات سيئة . فالموظف الصغير الذى يشاهد على الشاشة الفتى الفقير أنور وجدى يعرض حبه على ليلى مراد بنت الأغنياء يحاول أن يقلده ، فيكون بين مايراه على الشاشة وبين مايلاقيه فى تجاربه الحية من التناقض ما يحيره ، وهؤلاء الذين ضاعت آمالهم يحاولون أن ينسوا الملل الذى يثقل حياتهم فيفرون إلى السينما لرؤية مغامرات ألان ديلون ، ثم يعودون إلى أعمالهم وحياتهم المملة وقد ضاعف ضجرهم منها . وهؤلاء الذين يجدون متعة فى قصص النجاح اللامع التى تنتهى دائمًا بالنهاية السعيدة المطلوبة فهؤلاء لن يجدوا إلا الخيبة والفشل فى بحثهم عن هذه الأشياء فى حياتهم اليومية .

وهل يمكن أن ننتظر من فتى مراهق ألا يتأثر بالمغالطة فى الشخصيات والحقيقة التى تتكرر فى أفلام الدرجة الثانية . والواقع أن ملء رءوس النشء الجديد بالسخافات التى تزخر بها الأفلام من هذاالمستوى يعرض الشباب إلى خطر لا يقل عن خطر الروايات الجنسية والبوليسية التى يمنعها مكتب الرقابة . ويجب أن نتأكد من أنه لا يوجد شيء يمكن أن يصمد أمام قوة هذا التعليم الذى تمتصه عقول الناس عن طريق السينما . ولو قارنا عدد قراء الكتب أو عشاق المسرح بعدد رواد دور السينما لوجدنا الفرق بينهما كثيرًا . فالسينما هى المنبع الوحيد الذى يستمد منه شباب المدن ثقافتهم فى سنوات حياتهم الطويلة التى تلى تخرجهم من المدرسة وانقطاعهم عن الدروس والقراءة . لعل هذه الحقيقة تكشف أمام أعيننا القوة والسيطرة الهائلة التى أتاحها هذا الاختراع لمن يسيطر عليه .

يستطيع الإنسان أن يوجه هذه القوة الجديدة فى اتجاه مفيد أو آخر ضار

فالأفلام الانتهازية الاستغلالية التى تهدف إلى إرضاء الجمهور بأن تتجه إلى غرائزه المنحطة ، والأفلام التى أنتجت لترضى «المراهقين» أفلام ضارة ولاشك. ومن الناحية الأخرى نجد أننا جميعًا مهما كانت عقولنا معقدة نشعر بالأثر الطيب المنعش المشجع الذى يحدثه فى نفوسنا الفيلم الجيد.

من هنا تتضح لنا عظم المسئولية الملقاة على عاتق المشتغلين بالسينما. إنها مسئولية تجعلهم يعرضون عن السخافات والذوق الردىء وتشويه الحقائق والمعلومات الخاطئة. إنها مسئولية تجعلهم يأخذون عملهم مأخذ الجد ، ويجاهدون من أجل الكيف ، من أجل رفع مستواهم وهذا لا يتعارض فى شىء مع فكرتنا عن التسلية. فالتسلية متعددة الأنواع فبعضها قيم ، وبعضها لا تأثير له وبعضها هدام. ولا يستطيع أى مشتغل بالسينما أن يتهرب من مسئوليته بأن يقول إنى أنتج للتسلية وليس للتهذيب. فهناك أمران لا ثالث لها : إما التسلية أو التعليم. ومع هذا فالفيلم الذى قد يقصد به التسلية فقط قد يكون فى نفس الوقت مثقفًا جدًا.

فلو أن الذوق الرفيع روعى عند صناعة الأفلام الهروبية أو أفلام التسلية المجردة ، لكان لها أجدى الأثر ، وذلك بدون أن نقصد من ورائها إلى تثقيف.

ومن الناحية الأخرى يمكننا أن نجعل الفيلم الجدى مسليا. ولقد قدر عظام الرجال أهمية التعليم العام فى الدول الديمقراطية ولكى يستطيع الناس أن يحكموا أنفسهم بأنفسهم حكمًا رشيدًا ولعل فى هذا ما يجعل المشتغلين فى إنتاج الأفلام يشعرون أنهم ملزمون بإنتاج أفلام جديدة.

سر النجاح

كلما فكر الكاتب الذى يكتب للسينما لأول مرة فى أن الكلمات التى يصوغها فى حجرته الصغيرة ستسمعها الملايين ، اهتزت نفسه من نشوة الفرح ، وأحس فى نفس الوقت بمسئوليته وجاهد أن تكون كتابته جيدة قدر استطاعته .

ولكن مجرد الرغبة فى كتابة فيلم جيد ليست بكافية . ولو كانت الكتابة الجيدة سهلة لزاد عدد الأفلام الجيدة . وليذكر الناصحون من الأصدقاء والنقاد (على السواء) وليذكر المتفرجون الذين يخرجون من دور السينما وفى نفوسهم شعور بخيبة الأمل ، أن كتابة فيلم جيد أمر أصعب مما يبدو من ظاهر الأمر . فمن ناحية توجد الصعوبات الكبيرة لأننا نبنى صناعة كاملة لاتعتمد على الآلة بل على الإنسان . ومن ناحية أخرى يوجد ذلك الجهاز الفنى المعقد الذى يسيطر من علٍ على إلهام الكتاب وأمزجة المخرجين ووعكات الممثلين . ومن ناحية ثالثة يوجد فرق كبير بين الرغبة فى الخلق الفنى عند الرسام أو الشاعر وبين الآلات المعقدة التى لا غنى عنها فى عملية صناعة الفيلم . لذلك يصعب جدًّا الإبقاء على جدة الإلهام الأول للفيلم والتغلب فى نفس الوقت على هذه العقبات الحرفية ولكن العقبة الكبرى تكمن فى أننا للآن لم نتفق جميعًا على ماهو الفيلم الجيد ؟ فالمنتج يعتبر الفيلم جيدًا إذا نجح أى إذا كسب مالاً كثيرًا . أما نقاد السينما فإنهم يقصرون تقديرهم على مافى الفيلم المنتَج من ميزات وصفات . أما الجمهور المتفرج فإنه كثيرًا مايفاجئ المنتجين والنقاد بحكمه الخاص على مايعتبره جيدًا أو رديئًا . بل لو فرضنا أننا أخذنا بتعريف المنتج للفيلم الناجح فإن ذلك لاينير الأمور أمامنا . فإنى لم أقابل منتجًا حتى الآن لم يعترف بأن أسباب نجاح الأفلام لاتزال سرًّا مغلقًا عليه وقد يستشهد فى ساعات ضعفه

بأرقام وحسابات ليبين لك أن فيلمًا رديئًا كسب مالاً كثيرًا فى الوقت الذى كان فيه فيلم آخر اعتبر جيدا يموت فى دور عرض مجاوزة . كما أنه يسلم بأن أفلامًا أخرى اعتبرت جيدة أيضًا لاقت نجاحًا فى دور عرض أخرى . وبالتالى يتضح أن سر نجاح فيلم ما لا يكمن فى الكلمة السطحية أنه جيد أو ردىء ولكنه يكمن فى الصياغة الداخلية للقصة . فقد تبدو قصة رديئة فى ظاهرها ولكنها تنطوى على ميزات داخلية تجعلها تنجح . . وقد تبدو قصة رائعة فى ظاهرها ولكنها تنطوى على نقائص داخلية تسبب فشلها .

الحقيقة أن رجال السينما يقضون حياتهم يشتغلون فى مواد يصعب عليهم السيطرة عليها أو التنبؤ بما ستصير إليه . إنه مركب نقص لا يمكن أن يوجد إلا فى هوليوود ، هذا الشك المتعلق بما سيكون عليه الفيلم ونوع الاستقبال الذى يحتمل أن يقابله به الجمهور وقد انقلب هذا النقص إلى خوف غريب ، خاصة لأن الفيلم الذى يتم عمله يقدم إلى جمهور كبير جدًّا يشمل عدة ملايين من الناس . ولكى يتغلب المنتجون على هذا الخوف والشك نجدهم يبالغون فيما يتخذونه لأنفسهم من سلطة وبرغم ذلك فهم واقعون فى قلق وحيرة من أمر هذا النجاح الغامض . فنجد بعضهم يعزى نفسه بأن الأمر كله متوقف على الحظ ، ولذلك فهم يعتبرون الأفلام مغامرة أكثر تقلبًا من لعبة الروليت . ولكن يوجد فريق من المنتجين يواصل البحث عله يجد تفسيرًا أفضل لهذه المشكلة .

فما هو حل لغز النجاح ، هل يمكن أن نهتدى إليه بالتجربة ؟

السينما فن حديث ولهذا نجدها تتبع فى تطورها المناهج التجريبية . فأخذت صناعة السينما تتحسس طريقها للأمام وصار كل فيلم كأنه عملية اقتراع سرية ، أما تذاكر الانتخاب فهى التذاكر التى يشتريها الجمهور . فكأن الناس يقترعون بنعم أو لا وتبعًا لذلك تستمر صناعة السينما فى إنتاج وتطوير الأفلام التى تنجح ، وتهمل

تلك التى تسقط . وقد يخطر بالبال أن هذه العملية التجريبية كفيلة بأن تكشف لنا عن سر النجاح . ولكن ذلك لم يتحقق فإن بعض الأفلام التى دلتنا التجارب على أنه ينتظر لها نجاحٌ فشلت . فلم تكن التجارب الماضية ضماناً لإحراز النجاح فى المستقبل .

ومع ذلك استمر كثير من المنتجين يسيرون فى أعمالهم على أساس التجارب التى مرت بهم وكثيراً مايستشهدون بأفلام قديمة ويذكرون بعض المناظر فيها التى لاقت نجاحاً فيقولون « أتذكر منظر كذا وكيف أضحك المتفرجين كثيراً » . . أو « ضع فى الفيلم مطاردة بوليسية فإنها ناجحة دائماً » . فإذا بالأمر يتطور إلى أن المنظر الذى أضحك الناس كثيراً فى الفيلم القديم لاينتزع منهم ضحكة واحدة فى الفيلم الجديد . كما يقابل الجمهور المطاردة البوليسية بفتور . وللآن نجد أن الكتابة السينمائية عبارة عن مقتطفات من كتابات سينمائية سابقة ثبت أنها قيمة وناجحة . وبرغم ذلك يحدث كثيراً أنها تفشل فى تركيبها الجديد . فإذا أُخرج فيلم ناجح لا تكاد تمضى عليه ليلة حتى نجد عدداً كبيراً من أفلام مقلدة منه تزحم السوق ولكن ينقصها مافى الفيلم الأصلى من ابتكار وميزات أخرى . فليس التقليد إذن ضماناً للنجاح .

كذلك نجد كثيراً من المخرجين والكتاب فى حيرة كبيرة مما يئول إليه عملهم . فقد تبدو طريقة معالجة القصة المراد إخراجها جيدة جداً ، وهى مع ذلك تنطوى على عقبات لاحصر لها تعوق إخراجها على الشاشة . وقد يكون أحد المناظر عند قراءته جيداً ، ومع ذلك يبدو مريعاً عند تصويره . وقد تكون أجزاء الفيلم Sequenccs جيدة جداً ولكن ربطها ببعضها يخلق منها فيلماً ضعيفاً .

فعندئذ تبدأ مرحلة التجارب . فيقطع منظر من هنا ، وجزء طويل متتابع من

هناك . ولكن هذا لايعنى نهاية الورطة التى يجسدون أنفسهم فيها . فالمنظر لايعتبر طويلا إذا طال وقت عرضه أو إذا طالت فترات الصمت فيه أو إذا لم تحدث فيه حوادث . بل إن طوله يرجع إلى أخطاء فى تركيبه فقد توجد مناظر أخرى طويلة يسود فيها الصمت ، وقد لايتخللها حوادث ومع ذلك تكون مؤثرة للغاية . فتقصير المناظر لايساعد إذن فى هذه المرحلة المتأخرة من إنتاج الفيلم ولا يوجد للمشكلة غلاج فعال أو طريقة للإصلاح .

الجمهور هو الحكم النهائى . فالمتفرجون يرون الفيلم لأول مرة بعقول غير مغرضة . فيكون رد فعلهم فى بعض الأحيان غير متوقع . وكل شخص يوجد بين المتفرجين يجد فى نفسه – على غير وعى منه – رد فعل للفيلم الذى يراه . فقد يكون قصد الكاتب أن يخلق فى نفس المتفرج حالة توتر نفسى أو حزن أو عطف ، وقد يقصد أن يثير ضحكك فتستجيب له من غير أن تدرى وقتها لم تفعل ذلك . ولكن يحدث فى بعض الحالات أن تجد نفسك تضحك فى مواقف قصد منها أن تكون محزنة . وقد تجد نفسك فريسة الملل فى أثناء مشاهدة منظر قصد أن يكون مسليًا . علاوة على ذلك ، قد تجد فى نفسك مئات من الاستجابات التى لم يكن يريدها الكاتب . فقد تشعر أن الفيلم لايتحرك . وقد تجد بعض أجزاء الفيلم مسلية وبعضها الآخر مملا . وقد تجد الفيلم بطيئًا فى دخوله فى القصة . وقد تشعر بالتعب قرب نهاية فيلم قصير .

ثم بعد أن تترك دار العرض قد تجد صدرك يجيش بعواطف شتى تتأرجح بين طرفى نقيض بين الرضا وعدمه . بين التصلب والتراخى . بين الفرح والاكتئاب . قد تشعر بأنك استغفلت أو أنك أخذت إلى نزهة . قد تشعر بأن الفيلم انتهى قبل أن ينتهى عندك الاهتمام الذى أثاره فيك . وقد يخامرك شعور بأنك خدعت .

من كل ماسبق يمكننا أن نتأكد من أن الفيلم خلق من نوع لايمكن الاعتماد

عليه أو التنبؤ بما سيصير إليه . قد يستطيع الكاتب أن يحاول تقليل أسباب رد فعل معين عند المتفرج فيجد أن أسبابًا محددة هى التى أوجدته ، وأن لهذه الأسباب المحددة نفس التأثير دائمًا . ودوام هذا الوضع مكننا من أن نجعله فى شكل قوانين درامية .

فإنك إذا تصفحت إحدى مسرحيات شكسبير تجد كلامًا مسطورًا على ورق أبيض . وقد نظم هذا الكلام فى شكل معين محدد منذ أربعة قرون مضت . ولليوم لايزال هذا الكلام يحتفظ بقدرته على أن يجعلنا نبكى فى بعض المواضع منه ونضحك فى بعضها الآخر . فهذا الكلام رص بهذا الشكل المعين الذى يتضمن مايثير العواطف ليكون فى قدرته أن يثير فى نفوسنا الشعور بالعطف أو الحقد أو الرثاء أو الاشمئزاز . فإذا كان هذا التوصيل العاطفى قد بقى على مر السنين ، وإذا كانت الأجيال المتعاقبة من المتفرجين وهم الذين يتكونون من فئات مختلفة من الناس تعتلج فى نفوسهم نفس هذه الانفعالات فلابد إذن من وجود قوانين وقواعد تحدث هذا العمل الباهر المدهش .

إذا كانت هذه القوانين موجودة فلابد من وجود محترفين يجيدونها . فلو استعرضنا إنتاج كبار المخرجين والكتاب لوجدنا أنهم ينتجون أفلامًا لاتكاد تفترق فى جودتها . هذا الدوام فى درجة جودة ماينتجون يقطع أن الأمر لايرجع إلى « الحظ » وأن بعضًا منهم أنتج أفلامًا جيدة فى ظروف معاكسة . كذلك لا يمكننا أن نفسر نجاحهم بإرجاعه إلى مهارتهم الفنية فقط . لأن صفة الجودة التى تكاد تكون مستديمة فى إنتاجهم إنما ترجع إلى إلمامهم العميق الشامل بالبناء الدرامى . كذلك يوجد مخرجون وكتاب آخرون . يدهشون من أنفسهم لأنهم ينتجون أفلامًا جيدة أحيانًا ورديئة أحيانًا أخرى . ولاشك فى أن ظروف العمل المعاكسة تعوق بعضهم فى عمله . ولكن بعضهم الآخر ينقصهم الإلمام الكامل بفنهم فيكون ذلك

سبب مافى عملهم من تباين وتذبذب من حيث أهميته . فمن أسعده الحظ منهم وقعت فى يده قصة ذات ميزات درامية . تجعل منها فيلمًا ناجحًا . ونحن هنا لانتكلم عن الدجالين الذين يستبدلون القوانين الدرامية بخليط من المعلومات المجزأة المتنافرة والتجارب الشخصية ، فليس عند هؤلاء الناس إلا علاجهم الرخيص الذى يستخدمونه فى علاج الصداع أو الالتهاب الرئوى على السواء . وكثيرًا مايحدث أن يموت المريض وهكذا لايمكننا أن نستكين للفكرة التى تقول إن نجاح الأفلام يرجع إلى الحظ أو الصدفة بل إنى أعتقد على العكس من ذلك أن مفتاح النجاح هو المعرفة ، المعرفة الشاملة الكاملة بالقوانين الدرامية وكيفية عملها . المعرفة الشاملة الكاملة بهذا الشكل الخاص من الفن الذى هو السينما . قد تدهش حين تجد لحنًا سخيفًا ينجح ، ولحنًا آخر لايزيد عنه سخافة يفشل . ولو ادعينا أن سبب ذلك هو الصدفة لكان قولنا إلاّ على أن معرفتنا بالسينما ليست من العمق والشمول الذى يمكننا من فهم مافيها من تقلبات غريبة .

وبالتالى يمكننا أن نقول إنه يمكن معرفة سر النجاح بمعرفة القوانين الدرامية . وهذا يعنى بكلام آخر أن الفيلم الجيد والفيلم الناجح ليسا شيئين من نوعين مختلفين إذ أن الفيلم الجيد هو دائمًا الفيلم الناجح . قد يأتى بعض الناس بأمثلة كثيرة يعارضون بها هذه الحقيقة وليثبتوا أن بعض الأفلام التى كانت فى ظاهرها رديئة نجحت أكثر من أفلام أخرى تفوقها من حيت الصناعة الفنية . أما دفاعى عن نظريتى فيقوم على أساس أن بعض الأفلام الرديئة التى نجحت لم تنجح لما فيها من نقص ولكن لما فيها من ميزات قد تكون خفية . كذلك نجد أن سبب فشل بعض الأفلام الجيدة فى صناعتها الفنية يرجع إلى أخطاء فيها قد تكون غير واضحة . وفى الحالتين نجد أن سبب النجاح هو مافى الفيلم من ميزات وليس هو كما يقولون الإصرار العجيب من جانب الجمهور على تفضيل الأفلام الرديئة .

الفصل الثالث

تعريفات

ماهو الفيلم :

الفيلم هو قصة تُحكي على جمهور فى سلسلة من الصور المتحركة . ونستطيع أن نميز فى هذا التعريف ثلاثة عناصر :

١ – القصة – وهو مايُحكى .

٢ – والجمهور – وهو من تُحكى له القصة .

٣ – وسلسلة من الصور المتحركة : وهى الوسيلة التى تنقل بها القصة إلى الجمهور .

ولكن هناك أشكالا أخرى غير الفيلم تحكى بها القصة : كالرواية المكتوبة والمسرحية .

فما هى أوجه الخلاف بينها .

لقد كان الاختلاف بين الرواية المكتوبة والمسرحية والسينما محلا لمناقشات عديدة

دامت سنين طويلة . ولكنها كلها تحكى قصة . ولابد أن تكون القصة فى هذه الوسائل الثلاث محاكاة للحياة الواقعية والحوادث الواقعية . والخلاف بينها لايرجع إلى القصة ذاتها . ولايرجع الخلاف أيضًا إلى الجمهور . فمن يشاهد أو يتفرج أو يقرأ القصة لايختلف فى الحالات الثلاث لأنه هو الجمهور دائمًا .

ولابد أن يكون الفارق إذن فى الشكل . لأن الشكل وهو الطريقة التى تُحكى بها القصة ، يختلف فى الفنون الثلاثة . فإذا كان لنا إذن أن نكتشف طبيعة السينما فلابد أن نبدأ ببحث شكلها الخاص .

وليس لنا أن نقف عند هذا الحد . لأن الشكل يحدد طريقة حكاية القصة ، وهذا ينطبق مع المسرحية والرواية المكتوبة والسينما سواء بسواء . بل إنه للأشكال المختلفة التى تحكى بها القصة تأثيرات متفاوتة : ويمكن القول أن الرواية المكتوبة تحكى القصة من خلال العيون ، وأن الإذاعة تحكيها عن طريق الآذان ، وأن المسرح الآذان والعيون معًا ، . ولهذا فكل شكل فنى يخاطب جمهورًا يختلف فى نوعه وعدده وعمره .

بل إن القصة ذاتها تتأثر بالشكل . ولايعنى ذلك أنه يمكن أن تتغير إذ يجب ألا تكون الحوادث المعروضة فى القصة مطابقة للشكل . إنما يجب أن تكون مطابقة للحياة فالواقع الذى ننقل منه ونقلده لايختلف فى الوسائل الفنية الثلاث . ولكن مادامت الوسيلة التى تحكم بها القصة تختلف فى كل منها فإن هذا يعنى بأننا لانستطيع أن نحكى كل القصص فى كل الوسائل .

وأن مايجب أن نعرفه هو أن ندرس الطبيعة التى تميز شكل السينما . علينا أن نبدأ فى بحث الخواص المادية لأنها تحذو الوسائل التى تعبر بها السينما عن نفسها . ويمكننا بعد ذلك أن نتقدم من هذه الوسائل التعبيرية إلى الطريقة التى تحكى بها القصة ، وإلى ماتحدثه من تأثير على الجمهور .

الفصل الرابع

لغة السينما

وسيلة التعبير فى الرواية المكتوبة هى الكلمات المطبوعة ، وسيلة المسرحية هى الممثلون على خشبة المسرح . أما وسيلة السينما فهى شريط من السيلولويد صورنا عليه أشخاصًا وأشياء .

« ولاتهمنا هنا الخصائص الميكانيكية والفنية لشريط السيلولويد . فنحن هنا لاتناقش طريقة التصوير أو التوليف أو العرض . ولكننا نريد أن نعرف كيف يمكن لهذا الشريط أن يعبر عن القصة ، وكيف يمكنه أن ينقل البيانات إلى الجمهور . ويمكننا أن نطلق على الوسائل التى تنقل بها السينما المعلومات كلمة لغة السينما » .

إن الغرض الوحيد لأية لغة هو أن تحكى شيئًا . ومهما كانت قوة الأسلوب ودقة الإيقاع وروعة الألفاظ فإن اللغة لايمكن أن تكون هدفًا فى حد ذاتها . لأن اللغة

يجب أن تكون وسيلة لقصة تحكى .

ولذلك يجب ألا نحكم على لغة السينما من الناحية الجمالية ، بل من مقدار الخدمة التى تؤديها هذه اللغة للقصة . فليست اللغة السينمائية هدفاً فى حد ذاته . لأن القصة هى الهدف . . وأحسن طريقة لاستعمال اللغة السينمائية لاتكون فى اللعب فنيًّا بهذه الوسائل بل باستخدام أحسن الوسائل لحكاية القصة .

فإذا اشتط التعبير السينمائى فى استعمال اللغة السينمائية بعيدًا عن الهدف الأصلى أصبح لايختلف عن الذى يربط الكلمات ربطًا منغمًا دون أن يكون لها معنى . أو كأنها تمتمات معتوه يُخرف بألفاظ ليس لها معنى وليست من اللغة فى شىء .

ولن نتعرض للغة السينمائية من الناحية الجمالية بل سنتعرض لها من ناحية قدرتها على التعبير فجمال تلك اللغة فى قدرتها فى تحقيق واجبها . وواجبها هو نقل المعلومات .

الحيز SPACE

إذا قلبنا شريط السلولويد دون أن نعرف أى شىء عن علاقته بالسينما لوجدنا أن له طولا معينًا . ولو أننا فككنا حلقات الفيلم Reels ومددنا هذا الشريط على طريق ميل ونصف ميل لاكتشفنا مفهوم الحيز فعلينا خلال هذا الحيز المحدود – من لفات السيلولويد– أن نحكى قصة الفيلم. وقد نفكر أن نقطع هذا الطريق جيئة وذهابًا نبنى مناظرنا ونضع حوادثنا ونرسم قمة القصة (Climax) ونحل عقدتها .

ومادمنا نستطيع أن نقيس طول الفيلم بالياردات فلاشك أن كلمة « حيز » تناسب استعمالاتنا بالنسبة له . والرواية لاتعرف مفهوم الحيز بهذا المعنى إذ يمكن أن نحكى قصتها فى حدود مادية أقل تعقيدًا . ويمكن للمؤلف أن يختم عمله إذا أحس

أنه حكى كل شيء بأفضل طريقة ممكنة. لكن للمسرح قيودًا شديدة يفرضها الحيز على قصته وهذا لأن للمسرحية وقتًا محددًا لتمثيلها. والشكل السينمائي من ناحية الفنية والمادية يقيدنا بطول يبلغ في المتوسط ٩٠٠٠ قدم ويستغرق عرضه حوالي ٩٠ دقيقة. وسواء أكانت قصتنا قصيرة أم طويلة فلابد من أن تحكي في حيز معين ومحدود. وسواء أردنا أن نتوقف مبكرين، أو أن نستمر في حكاية القصة. فإن الحيز يحرم علينا مثل هذه الحرية. إذ لانستطيع أن نجعل طول الفيلم حسب طول القصة، بل علينا أن نجعل طول القصة حسب الطول الذي يحتمه الشكل السينمائي الجامد. وهكذا يكون الحيز أول وأقوى الحدود التي تكذب جميع مايثار من أوهام حول حرية السينما المطلقة. فهو من ناحية يلزمنا بأن نختار مادة تملأ الحيز الذي نملكه. ومن ناحية أخرى يفرض علينا أحد المطالب الرئيسية في السينما وهو الاقتصاد ومهما كان المنتج مستعدا للإنفاق بسخاء على الفيلم فإن كتّابه ملزمون بأن يقتصدوا في التعبير لأن الحيز الذي يسمح لهم به محدد.

وقد يكون مسموحًا للكتّاب أن يتصوروا ديكورات غالية ومع هذا فعليهم أن يقتصدوا في التعبير لأن الحيز لايختلف سواء في الفيلم الذي يكلف كثيرًا أو في الفيلم الذي يتكلف قليلا.. فعلى الكاتب إذن أن يتصرف بعناية شديدة في هذا الحيز الذي يبلغ طوله ميلا ونصف الميل. وكلما كثر مايريد حكايته زاد بخله بالإقدام التي يعرض فيها قصته.

وفكرة الحيز لاتهم المؤلفين وحدهم إذ أن لها أثرها على المتفرج أيضًا. فالحقيقة التي تهم المتفرجين هي أنه لابد من أن يعرض الفيلم كاملا، وأن تحكي فيه القصة كلها في جلسة واحدة بدون توقف. والمتفرج لايستطيع أن يتوقف ليستريح إذا ماأصابه التعب بل لابد أن تقدم له بطريقة لاتجعله يمل، بل وبطريقة تجعله ينغمس فيها كلية. كما أن المتفرج لايستطيع أن يطلب إعادة عرض بعض الأجزاء

غير الواضحة وهذا لأن القصة تعرض متابعة وبدون توقف . إنه لايستطيع أن يعيد قراءة بعض الفقرات التي قد يتعسر عليه فهمها ، كما قد يستطيع لو كان يقرأ قصة طويلة .

الصورة PICTURE

فى البداية كان الفيلم يتكون من شريط واحد تسجل عليه الصور . وكان هذا هو الفيلم الصامت وعندما اخترع الفيلم الناطق أضيف شريط آخر يجرى موازيا للشريط الأول وعلى هذا الشريط يسجل الصوت . والشريطان معًا يحكيان القصة إلى الجمهور ويحتويان معًا على العناصر الضرورية للكشف عن المعلومات . ولابد أن نجد فى الصورة والصوت وسائل التعبير .

وحتى يتحقق هذا نستطيع أن نتساءل عما نراه فى الصورة ومانسمعه من الصوت .

إن ظهور الفيلم الصامت قبل الناطق كان مقيدًا للسينما ، فكوننا كنا مجبرين على أن نقوم بمهمتنا بدون صوت علمنا أننا نستطيع الاستمرار فى عملنا دون أى اعتماد على الحوار . وبذلك استطاع الفيلم بمساعدة بعض الجمل المكتوبة Captions أن يعبر عن القصة بوضوح وبدون كلام ومن ثم أصبحت وسائل التعبير التى فى الصورة كافية للتعبير . ولحكاية القصة . وكان هذا مدهشًا لأنه لم يكن يتصور حينذاك أنه يمكن فهم تمثيلية دون أن يكون فيها حوار .

ونعود إلى الصورة لنرى ماتحتويه من عناصر فالكاميرا تصور المنظر الإكسسوار والإكسسوار المتحرك Object والممثلين . وهذه العناصر يمكن عرضها فى إضاءات مختلفة . وباستثناء بعض الجمل المكتوبة لم يكن للفيلم الصامت أى عناصر أخرى

للتعبير . غير أنها كانت كافية للكشف عن المعلومات اللازمة . هذه العناصر توجد فى الرواية وفى المسرحية . ولكنها هناك لاتستطيع التعبير عن المعلومات بما فيه الكفاية وسبب ذلك أن الرواية تتمتع بإمكانيات عرضها كمرئيات . وفى المسرح أقل كثيرًا منها فى الفيلم فالكاميرا تعرض علينا عددًا أكبر من الديكورات لانرى مثله فى المسرح والفرق كبير إلى حد أن الديكور فى السينما يصبح جزءًا له أهميته الخاصة ولابد أن يدرس على حدة . وهذا العدد الأكبر من الديكورات يوفر إمكانية أكبر لعرض عدد أكبر من الإكسسوار . كما أن اللقطة المكبرة Close up أى تكبير التفاصيل تعطى الإكسسوار قيمة أكبر مما يحدث فى المسرح .

والأمر لايقتصر على تعدد الإكسسوار فى السينما أكثر من المسرح . بل إننا نستطيع أن نرى بعض هذا الإكسسوار فى حركة مثل قطار يجرى على القضبان أو طائرة تصطدم بالأرض أو نهر يتدفق فالمسرح يصور حركة الإنسان على حين أن السينما تصور حركة الإنسان والأشياء . بل إن الممثل فى السينما يكتسب أهمية جديدة إذا قورن بالممثل فى المسرح إذ يمكن أولاً أن يعرض حركاته وتأثراته بشكل لايتحقق فى المسرح ، ثانيًا اللقطة المكبرة Close up تكشف بوضوح تعبيراته التى يصعب أن يراها متفرج المسرح الذى تفصله مسافة عن الممثل .

وعلى الرغم من أن هذه العناصر الديكور Set والإكسسوار والإكسسوار المتحرك Object والممثلين تتوفر فى الرواية القصصية وفى التمثيلية المسرحية فإنها تكسب قيمة جديدة وأهمية جديدة فى الفيلم نظرًا لشكلها الخاص إلى حد أنه يجب على الروائى أو كاتب المسرح أن يدرس إمكانياتها الجديدة للتعبير عن المعلومات خلال هذا الشكل الفنى .

المنظر SET

نقصد عادة بالمنظر جدران غرفة ما ولكن بالنسبة للسينما علينا أن نوسع هذه الكلمة أى أن نعرف المنظر بأنه أى شىء يحيط بالحدث أو يظهر خلفه وقد يكون المنظر غرفة استقبال أو سلسلة جبال أو مكانًا رحبًا فى الهواء الطلق .

وتنبع أهمية الديكور من أنه يرتبط بالمحل أو المكان . فالديكور يكشف عن وجودنا فى محطة سكة حديد أو حمام تركى أو مكتبة أو غرفة نوم وبذلك يعطينا الديكور عددًا من الحقائق المهمة .

بل من الممكن أن يكون ديكور الصالون فخمًا أو بسيطًا . جميلا أو قبيحًا . حديثًا أو قديم الطراز . وبهذا يكشف عن الثراء أو الذوق أو حتى عن العصر الذى أقيم فيه .

الإكسسوار الثابت PROPS

قد يكون الإكسسوار الثابت جزءًا من الديكور العادى . أو جزءًا تابعاً للممثل نفسه وهو فى الحالين يكشف عن خصائص الشىء التابع له ، فلو رأينا خضراوات فى سلال عرفنا أننا فى سوق ، وإذا رأينا ثيابًا نسائية معلقة فى فترينة محل عرفنا أن المحل لبيع ثياب السيدات وقيمة الثياب المعلقة توضح أسعار هذا المحل .

وإذا كان الإكسسوار الثابت جزءًا من الممثل ساعد على توضيح شخصيته فالرجل الذى يلبس نظارات يحتاج إليها حتى يرى جيدًا . وقد يستخدمها لإخفاء شخصيته . وفى هذه الحالة يكون الإكسسوار متناقضًا مع الممثل ويكون له تأثير

خاص . والسيدة التى تلبس مجوهرات تكون غنية .

وهناك بعض الإكسسوار الذى يرتبط بأفعال معينة . مثلا . قصبة صيد . إذا رأينا رجلا فى الشارع يحمل قصبة صيد اعتقدنا أنه فى طريقه للصيد . وكرة التنس تمثل لاعب التنس أو حتى تشير إلى أن أحدًا سوف يلعب التنس .

ويمكن أن نقول إن الإكسسوار يلعب نفس الدور الذى تلعبه « الصفة » فى القصبة الروائية فالقصاص يقول امرأة غنية . وكاتب السيناريو يظهرها وهى تلبس الفراء . والقصاص يقول غرفة فيها فوضى وكاتب السيناريو يظهر على أرض الغرفة عدة علب طعام فارغة .

الإكسسوار المتحرك OBJECT

لا يمكن التفرقة بسهولة بين الإكسسوار المتحرك والإكسسوار الثابت Props فكلاهما لا حياة فيه ، وإن كان الإكسسوار المتحرك يتمتع بإمكانية الحركة ، مثلا السيارة والطائرة والسفينة والبركان والعاصفة أو حتى السحابة الممطرة . . وكلها إكسسوارات قابلة للحركة .

وإمكانية الحركة مهمة فيكفى أن نرى رجلا يسحب غدارته من الدرج حتى نكتشف أنه يقصد القتل .

الممثل ACTOR

مظهر الممثل يعبر عن الشخصية التى يقوم بأدائها . ويبدو لنا شريرًا أو رجلاً طيبًا أو مفكرًا أو بهلوانًا . . علاوة على أن التصوير الدائم لشخصية معينة يمكنه أن

يعبر عن حالات نفسية متغيرة مثل : الغضب ، والألم ، والاستسلام ، والخضوع ، والحب ، والغيرة ، والتعب . وقد تعبر هذه الملامح عن حادث مضى . أو عن هدف يبدو الممثل على وشك تنفيذه . وقد تكفى الملامح أيضًا لترينا رد الفعل عند رجل يرى غريمه وهو يقبل البطلة . وقد تكفى لقطة مكبرة Close up لتعبر عن صراع درامى هام . فلو أن تعبيرالممثل تحول من الألم إلى الاستسلام ، أدركنا أنه ينوى أن يتخلى عن المرأة . وإذا انقلب تعبيره إلى الغيرة فهمنا أنه ينوى أن يقاتل فى سبيلها .

وعلى الرغم من أنه يمكن اعتبار ثياب الممثل كإكسسوار فإنه يجب ذكرها هنا لأنها تضيف أشياء كثيرة إلى رسم الشخصية ولنقارن بين ما نفهمه من بدلة ضابط أو ثوب طبيب أو رداء رسمى لساع فى شركة أو عسكرى مطافئ .

والثياب المدنية أيضًا تمدنا بالمعلومات . فقد تكون غالية الثمن أنيقة ، أو مهملة فقيرة مليئة بالبقع أو قبيحة . وقد تكون ثياب سهرة أو ملابس للعب التنس أو « عفريته » وقد تكون حديثة أو ثيابًا تاريخية كما قد يكون الثوب الأنيق ممزقًا أو أن تكون الجاكتة بلا زرار أو الياقة متسخة وهذا الثوب يمكن أن يحكى إلى جوار معلومات أخرى — حادثة كاملة .

الإضاءة LIGHTING

تكشف الإضاءة إذا ماكان الوقت فجرًا أو نهارًا أو مساء أو ليلا ، ولكل ساعة من ساعات اليوم تأثيرات مختلفة علينا – كما سنرى فى الفصل الذى نعقده عن الزمن – ويمكن للإضاءة إلى حد قليل أن تزيد من أهمية بعض الأشخاص أو قطع الإكسسوار أو الأشياء . إذ يمكن عرضها فى ضوء كامل أو فى الظل أو (سلويت)

وتغير الإضاءة يدل على أن بابًا أو نافذة قد فتحت . أو أن مصباحًا قد أضيء . أو أن مصابيح سيارة تقترب . أو أن أشعة كشاف تبحث عن شخص . والإضاءة لها أهمية كبرى فى خلق جو الفيلم . وإن كانت تكشف عن قدر محدود من المعلومات المباشرة فى القصة .

الصوت SOUND

يجب ألا نعتبر اختراع الفيلم الناطق ثورة هامة بل مجرد إضافة إلى وسائل التعبير التى كانت موجودة من قبل . إن دور الصوت الحيوى ، بغض النظر عن أدواره الأخرى ، يظهر فى الحوار .

الحوار DIALOGUE

لقد كادت إمكانية إنطاق الممثلين أن تساوى بين الفيلم والمسرحية . ولكن الحوار فى السينما له دور مختلف وقيم مختلفة عنه فى المسرحية تمامًا كما أن للديكور والإكسسوار وتعبيرات الممثل قيمًا مختلفة فى حكاية القصة بالسينما . إنك تستطيع أن تقرأ حوار مسرحية فتفهم الحركة كلها دون أى شرح إضافى . ولكنك لا تستطيع أن تقتصر على قراءة حوار رواية سينمائية إذا أردت أن تفهم الحوادث . والفرق هو أن الحوار فى المسرحية هو وسيلة التعبير الرئيسية . فى حين أنه فى السينما يعتبر مصدرًا للمعلومات كغيره من المصادر التى ذكرناهامن قبل . والتى سنبحثها فيما بعد . وهذا يثير سؤالاً هامًا إلى أى حد يجب أن يكون دور الحوار فى حكاية القصة ؟

لقد ثارت عدة خلافات بين السينمائيين بعد فتح هذا الحقل الجديد – حول استعمال الحوار . وظهر رأيان متطرفان لكل منهما مدافعون . الإفراط فى استعماله كما يحدث فى المسرح أو تقييد استعماله إلى أقصى حد .

والناس يتحدثون فى حياتهم العادية ومن ثم يجب أن ننطقهم فى الأفلام . وليس من المنطق أن نحتقر استعمال الحوار ، غير أنه لابد لنا من أن نضعه فى المكان المناسب بالنسبة للشكل العام .

وثمة اعتباران يساعدان على تحديد وظيفة الحوار .

يجب أن نعلم أن الحوار هو أسهل طريقة لعرض الحقائق وهو أسهل مصادر المعلومات بالنسبة للكاتب الكسول . ولذلك فهو أميل إلى أن يبالغ فى استعمال الحوار ، وأن يسهل العناصر الأخرى . وهنا يؤدى إلى التطرف ولابد من تجنب التطرف . فعلى الرغم من أن هذه هى أسهل الطرق عند الكاتب لنقل الحقائق فإنها أصعبها بالنسبة لاستقبال المتفرج .

فمن الصعب استيعاب الكلمات المنطوقة . فكل خطيب وكل مستمع للخطب العامة وكل تلميذ بالمدرسة يعلم كم من الصعب الاستماع إلى حديث طويل . فسرعان ما تتشتت قوة التركيز والحوار أكثر إثارة للاهتمام من الخطبة الطويلة وبالنسبة للشخصين المتحدثين . وكلما زادت سرعة الانتقال من شخص إلى آخر ، قل خطر الرتابة لو توفر ذلك فإن لآذاننا قدرة محدودة على استيعاب الكلمات . وعلى الرغم من أن الحوار يقوى الكاتب فيعتبره مخرجًا يستطيع أن يلجأ إليه لينقل به المعلومات فإنه مخرج خطر . لأن المتفرجين قد يحسون بالتعب ويستعصى عليهم بعد ذلك الفهم .

إن من خصائص الذهن البشرى أن يؤخذ بالتأثير البصرى فى حين أنه يتعب

بسهولة من الاستماع والتأثير الذى نحصل عليه من خلال العين يكاد يكون له تأثير التنويم علينا .

ومن السهل أن ينسحب المرء فى أثناء الخطبة أوفى أثناء عرض مسرحية . ولكن من العسير عليك أن تشد أصدقاءك خارج السينما حتى ولوكان الفيلم رديئاً للغاية . ولهذا قد يكون من الحكمة للكاتب أن يعتمد على المصادر البصرية لنقل المعلومات أكثر من اعتماده على الحوار .

« وديموستينوس » الذى كان يُتأتئ ، تعلم كيف يتكلم بأن وضع حصوات صغيرة فى فمه ، كذلك على الكاتب الذى يريد أن يتعلم كيف يستخدم الحوار فى السينما بأن يحاول جعل قصته مفهومة دون اعتماد على الكلمات . وبهذه الطريقة يستطيع أن يتعلم كيف يستغل طرق التعبير وبهذه الطريقة يستطيع أن يتعلم كيف يستغل طرق التعبير الأخرى إلى أقصى حد مستطاع . وبعد ذلك يمكنه أن يضع نصب عينيه هذه القاعدة لا يجب استعمال الحوار إلا عندما تستهلك جميع وسائل التعبير الأخرى وأصبحت غير قادرة على مدنا بالمزيد . ويجب أن يكون الحوار ملجأ يلجأ إليه الكاتب وبهذا يكون قد وضع الحوار فى موضعه الصحيح . وفوق ذلك فهناك اعتبار عملى آخر يفرض الاقتصاد المطلق فى استعمال الحوار هو أن الجمهور فى البلاد الأجنبية الذى يتحدث لغة مختلفة سيسأم من الأفلام الثرثارة .

المؤثرات الصوتية BACK GROUND NOISES

ليس الحوار هو الوظيفة الوحيدة للصوت . فهناك وظيفة أخرى يمكن أن تسمى بالضجة . وأية حركة لابد أن يصحبها نوع من الضجة ومن المستحيل أن نرى على الشاشة بندقية تطلق دون أن يسمع صوت الرصاصة ، أو أن نرى قطاراً

دون أن نسمع صوت عجلاته على القضبان ، وليس هذا مثيرًا فى حد ذاته لأنه أمر بالغ الوضوح ، ولكن العملية تصبح شيئًا يستحق الدراسة إذا عكسناها .

فهناك أنواع من الضجة تعبر عن ألوان من الحركة فإذا كان الصوت له طابع خاص أمكن أن نستنتج الحركة التى أنتجت ذلك الصوت فصوت طلقة النار يتميز بشكل كاف . وبحيث لا نحتاج إلى أن نرى البندقية وهى تنطلق . وصوت القطار يتميز أيضاً . ولسنا بحاجة إلى إظهار القطار حتى نستنتج أنه يجرى والضجة لاتستمد قيمتها من مصاحبتها للصورة فقط ولكن لأن لها حياتها الخاصة وأهميتها الذاتية .

ولابد أن نذكر دائمًا أن حقل الصورة محدود ولابد للصوت – على الرغم من أنه مستقل بذاته – أن يعطينا معلومات تتخطى هذا الحقل المحدود .

وهنا تظهر قيمة المؤثرات الصوتية فى السينما لأنها تقول لنا مالا نراه . أو تعطينا معلومات أكثر مما يمكننا رؤيته . أو لتعطى مثلا بسيطًا (ممثلة تسير من خشبة المسرح إلى غرفة الملابس ولا شىء يرى سوى الممر الذى تمر فيه ولكننا نسمع صوت التصفيق) .

والضجة هنا تمثل جمهورًا متحمسًا . والضجة تنخفض ثم ترتفع فى فترات معينة ، فماذا يعنى ذلك غير أن الستار يرتفع ثم ينخفض . فهدفنا الحالى هنا أن تظهر الممثلة وهى تتجه إلى غرفة ملابسها . ولكننا نعطى فى نفس الوقت قدرًا كبيرًا من المعلومات دون أن نفقد أى وقت . ودون أن نبذل أى جهد خاص . وإننا نعرف أن هنالك جمهورًا فى المسرح وأن هذا الجمهور متحمس وأن الممثلة ناجحة . كما أن ارتفاع الستار وانخفاضها يشترك أيضًا فى تصوير المسرح وخشبة المسرح . كما يمكننا إضافة عناصر أخرى كأن تظهر رد الفعل عند الممثلة أمام هذه الضجة أو كأن تكون ممتنة للتصفيق.أو أن تكون سائمة منه أو أنها تحس بالانتصار .

وعلى هذا فالصوت مهم لأنه يستطيع أن يشترك فى القصة دون أن يحتل أى

حيز . إنه يساعد الحدث دون أن يعيق تقدمه أو يبطئ من سرعته . مثلا : رجل متشرد فى غرفة مظلمة ونسمع صوت عجلات على القضبان . فنعرف أن الرجل يركب فى عربة نقل وحين يبطئ الصوت ثم ينقطع نعرف أن القطار قد توقف تماماً .

فإذا كنا فى مصنع فإن صوت الآلات يصور المكان . وإذا كنا فى ملهى ليلى فإن صوت الموسيقى يصور المكان أيضًا . وحين تتوقف الموسيقى نستنتج أن الراقصين والراقصات يعودون إلى موائدهم ، فإذا وقف شخص خلال هذا الصمت فقد يعنى ذلك أنه يريد العودة إلى بيته ، وإذا وقف نفس الشخص أو نفس الأشخاص بعد أن عادت الموسيقى للعزف من جديد فقد يعنى ذلك أنه سيعود أو سيعودون للرقص . ويمكن للضجة أن تميز المكان ، فإذا كانت الأصوات خافتة أمكن أن نتصور أننا فى كواليس ملهى ، فإذا كان شخصان فى الشارع فإن الجزء الذى نراه لابد أن يكون قريبًا من الملهى الليلى طالما كانت الموسيقى مسموعة . وإذا لم تكن هناك موسيقى فلابد أن يكون المكان شيئًا آخر .

ومن أهم وظائف الضجة . . الربط . . فالمشاهد يمكن أن تقطع فى لقطات مختلفة ولكن الصوت يربط بينهما . فبينما نستطيع أن ننقل عيوننا بين أشياء مختلفة فإن آذاننا تسمع نفس الصوت . وإذا كانت عدسة التصوير تقوم بدور التقطيع فإن الميكروفون يقوم بدور الربط .

مثلاً : فى مخزن خياط نستطيع أن نصور عشر لقطات . وكل لقطة تصور شيئًا مختلفًا ولكن صوت ماكينة الخياطة يستمر . كما أن الحوار وسيلة ممتازة من وسائل الربط . وبغض النظر عن الممثلين الذين يظهرون فإن الحوار لا ينقطع . ولا يوجد مونتير مجرب ينتقل من لقطة إلى أخرى حين ينتهى الحوار . فلابد أن يضع نهاية الكلام على صورة شخص آخر . لأنه إذا لم يفعل ذلك كان يعرقل الحركة . كما أنه

يعلم أيضًا أن من الخطر تغيير اللقطات خلال الصمت .

وشريط السيلولويد الذى يحمل الصور يمكن تقطيعه وتغييره بحرية ولكن يجب معالجة شريط الصوت بدقة لأنه شريط مستمر .

الموسيقى التصويرية MUSIC

الموسيقى التصويرية جزء لايتجزأ من شريط الصوت ولكنها ليست جزءا من القصة . ودليل ذلك أن مؤلفى الموسيقى لا يستشارون عند كتابة السيناريو . فالفيلم يقدم إليهم كاملا ويطلب إليهم تأليف موسيقى تناسب القصة وإن كانوا لا يرضون بهذا الوضع دائمًا .

والمتفرج العادى يستوعب الموسيقى التصويرية لا شعوريًّا . ويندر أن ينتبه إلى ما يسمعه ، بل إنه قد لا يتذكر بعد خروجه من السينما اللحن الأساسى أو الرئيسى ما لم يكن أحد الممثلين قد غنى هذا اللحن فى أغنية . كما حدث حين استعملت أغنية بتلومونى ليه فى فيلم لعبد الحليم حافظ يغنى فيه نفس الأغنية ومع ذلك فالموسيقى التصويرية تشترك اشتراكًا أساسيًّا فى تقديم القصة وبالرغم من أنه يقدر أن يلتفت المتفرج إلى وجودها ولكنها إذا افتقدت شعر بغيابها بشكل ملحوظ . ومنذ مدة حاول قسم مؤلفى الموسيقى فى أكاديمية العلوم والفنون السينمائية بأمريكا التجربة الآتية :

عرضت فصول من أفلام عديدة :

١ – مع الموسيقى التصويرية .

٢ – بدونها .

٣ – الموسيقى التصويرية وحدها .

وكان تأثير ذلك مدهشًا فحين عرض الفيلم بدون موسيقى فقدت بعض الفصول نصف معانيها وعندما عرض شريط الصوت وحده أمكن نقل جزء كبير من مضمون القصة إلى الجمهور على الرغم من أنه لم ير شيئًا ولذلك يمكن اعتبار الموسيقى التصويرية مصدرًا للمعلومات فى الفيلم . لكن المعلومات التى تنقلها ليست مباشرة كما فى القصة أو الصورة . ويمكن أنها تعبر عن المعلومات فى بعد ثالث أى بالعواطف وبالجو .

وبهذا المعنى تكاد الموسيقى التصويرية أن تكون لها قوة الكشف إن لم يكن عن أفكار الممثلين فعن عواطفهم . وبهذا تتغلب على عيوب السينما .

وتبلغ قدرة الموسيقى على التعبير عن العواطف والحالات النفسية حدا يجعلها قادرة – فعلا – على أن نضيف إلى معلوماتنا عن تطور القصة . ولكن الأفلام الكثيرة ذات المستوى العادى تفسد هذه الحقيقة . فاهتزازات كمان لعوب يكشف أو يمهد بأن مشهد حب سوف يظهر بعد قليل . أو مثلا : رجل يقترب من منزل ويتجول بدون هدف ولكن المتفرجين يعلمون أن شيئًا فظيعًا سيقع عن طريق اللحن الثائر التصاعدى الغالب على الموسيقى التصويرية . فإذا كانت هذه الألحان لا تكشف عن عواطف الممثل أو عواطف المتفرجين بل تكشف عن عواطف المخرج فتعتبر فاشلة وإليك مثلان يدلان على الاستعمال الصحيح :

امرأة تدخل منزلها فتجد خطابًا على مكتبها وعندما تفتحه تجد أنه من زوجها الذى فقد فى الحرب ، وقبل أن يعرف الجمهور فحوى الخطاب يمكن لعدة سلالم موسيقية حادة أن تؤكد الإحساس بالدهشة والصدمة .

وفى أثناء تصوير فيلم دكتور جيكل ومستر هايد واجه المخرج فيكتور فلمنج المشكلة فى أثناء سير الشخصية فى حديقة هايد بارك تتصارع داخلها جوانب شخصيتى هايد وجيكل ترى كيف يمكن التعبير عن هذا الصراع .

دعا المخرج فلمنج مؤلف الموسيقى فرانز مكسيمان ووجدا معًا الحل الآتى : وضعا لحنين أحدهما فالس من فينا سمعه دكتور جيكل فى حفل أقامته خطيبته والثانى نغمة موسيقية اعتادت المرأة الغانية أن تترنم بها .

ويتصارع اللحنان معا كل يحاول التغلب على الآخر وبذلك أمكن للموسيقى التصويرية أن توضح الصراع .

وفى فيلم « معرفة قديمة » مثال رائع للموسيقى التصويرية التى تدخل فى مضمون القصة الرجل الذى تحبه بيتى دافيز يخبرها أنه سيتزوج فتاة صغيرة . وتقترب الكاميرا منها إلى درجة كافية لتظهر انفعالاتها . وفى نفس الوقت تعلو الموسيقى فى كريشندو . عنيفة . الذى أصبح حوار الرحل – الذى لم يعد الآن مهمًا – فى منطقة الباك جروند يكون له نفس التأثير الانفعالى الذى للقطة المكبرة .

وللموسيقى التصويرية وظيفة أخرى هى ربط مجموعة من اللقطات بل مجموعة من المشاهد ولهذا السبب علينا أن نعتمد على خط ميلودى عنيف فى ربط مرحلة كاملة من اللقطات المتقطعة فتبدو وكأنما يحملها تيار مستمر من الموسيقى . ولعلنا نذكر أن الانتقال من لقطة إلى أخرى يسبب نوعًا من التوقف فى حين أن الموسيقى لا تتوقف .

ولكن الموسيقى التصويرية على العموم ليست لها حياة مستقلة ولابد من تأليفها لخدمة القصة ولذلك فالمؤثرات الأوركسترية أكثر تأثيرًا من الألحان الميلودية . فنفس الجمهور الذى يطرب لسماع ألحان بتهوفن أو موزار الكلاسيكية فى حفلات موسيقية قد ينزعج منها إذا استعملت هذه الألحان كموسيقى تصويرية.

إن قيمة الموسيقى التصويرية تتحدد تبعًا لخدماتها الوظيفية وليس تبعًا لصفاتها كمقطوعة موسيقية .

الفصل الخامس

مصادر المعلومات

تعلمنا حتى الآن كيف أن كل عنصر بمفرده يكشف عن معلومات ويمكننا أن نتقدم بعد ذلك لنبحث ما تكشفه مجموعة مجتمعة من العناصر من معلومات .

التركيب COMBINATION

من الأشياء المسلم بها أن هناك عدداً لا يمكن حصره من التركيبات بحيث لا نستطيع أن نأمل فى تقسيمها وإحصائها . ولكننا نستطيع أن نركز على مبادئ تساعدنا على تعلم طريقة استخدام هذه التركيبات من مصادر للمعلومات .

وحتى الأديب المدرب العجوز لابد له أن يتعلم من البداية . لأن هذا الأسلوب فى التعبير بالتركيب جديد عليه .

والمقارنة الوحيدة التى تستطيع إعطاءها هى النكت المرسومة .

هذه الرسوم مجموعة عناصر مماثلة تحكى لنا شيئًا . إذ نجد فيها الديكور والإكسسوار والإكسسوار المتحرك وتعبير الممثل وفوق ذلك سطورًا يمكن اعتبارها مقابلة للحوار . ويجب أن تفهم تجميع العناصر على النحو التالى :

الديكور – مثلاً – يكشف عن نوع المكان .

الإكسسوار – مع الديكور – يكشف عن صفات خاصة كالجمال أو الفقر أو الفخامة أو القذارة . وحركة الممثل تكشف عن علاقته بالديكور مثلاً – رجل نائم فى غرفة نوم – فى الغالب – أنه ينام فى غرفته الخاصة . ورجل يقدم مشروبات لآخرين فى غرفة استقبال يعنى أنه فى منزله .

وبعد أن توجد العلاقة بين هذه العناصر تبدأ التخمينات فى الكشف عن مزيد من المعلومات الجديدة . فإذا علمنا أن منزلا فخمًا يملكه شخص معين فإننا سرعان ما نعلم أنه لابد أن يكون غنيًا . وإذا كان المطبخ قذرًا فإننا نعلم أن صاحبة المنزل مهملة . وإذا رأينا رجلا يعمل فى محطة بنزين فإننا نعلم عنه أشياء كثيرة . إنه يعمل ثمانى ساعات تقريبًا فى اليوم ويحصل على أجر معين لا يسمح له بأن يسكن فى قصر ولكن فى شقة صغيرة . وعليه أن يبيع البنزين وأن يمسح زجاج النوافذ وأن يثبت العجلات . وإذا أظهرنا الخرائب المحترقة لمنزل ، فإن هذا يعنى أن المنزل قد احترق ولكننا إذا أظهرنا التعبير الأليم يرتسم على وجه ممثل ينظر إلى هذه الخرائب فإننا نفترض أن هذا المنزل ملكه أو ملك أحد أصدقائه .

وعلى ذلك فهذه العناصر يعطينا كل منها معلومات عن الآخر . وقد تكون المصادر المختلفة للمعلومات معروضة فى وقت واحد . فى هذه الحالة يكون التجميع فورًا ولكن قد يكون التجميع متتابعًا بمعنى أن ترتبط إحدى الحقائق بحقيقة أخرى كانت قد عرضت من قبل أو ستعرض فيما بعد .

فإذا ما تم إعطاء إحدى المعلومات استمرت باقية حول القصة حتى تغيرها معلومات لاحقة . فإذا علمنا أن منزلاً يملكه شخص ما فإننا نستمر فى اعتقاد ذلك حتى يقال لنا أنه باعه أو أجره أو أن المنزل قد تهدم . ونحن نجمع قدراً معيناً من المعرفة خلال سرد القصة لأن المعلومات لها طابع مستمر . وهذه المعرفة التى تتجمع من المعلومات السابقة قد تفسر معلومات قادمة . وقد تضيف المعلومات الجديدة شيئاً إلى المعرفة السابقة . مثلا - نرى رجلاً يخطو داخل غرفة ، فإذا كنا نعلم من قبل أنه يريد أن يلحق بطائرة فإننا نستنتج أن السيارة ستتجه نحو المطار . . ومثل عكس ذلك نرى شخصا يتناول بندقية من درج . فلا نعلم من الذى يريد قتله . ثم نراه بعد ذلك يدخل إلى منزل عدوه فنفهم سبب أخذه البندقية .

وأكثر من هذا عملية استمرار المعلومات قد تمثل لنا مجموعة من العناصر حتى لوكنا لا نرى منها إلا عنصراً واحداً فقط . فإذا علمنا أن ولداً تعود أن يلعب دائماً بلعبة معينة . فإن وجود هذه اللعبة فى مكان غريب يدلنا على أن الولد موجود فيه أوكان موجوداً فيه . فإذا كان الولد قد مات فإن اللعبة تمثل الطفل بالنسبة لأمه . فإذا ما قبلت اللعبة فإننا نعلم أنها تفكر فى ابنها .

فإذا جاءت معلومات جديدة وناقضت المعلومات السابقة نفهم أن تغيراً قد حدث.ولا يمكن للتغيير أن يحدث إلا بحركة أو عن تطور . وبذلك يمكن للسينما أن تكشف تطوراً كاملاً بمجرد الإيحاء بأن تغيراً قد حدث .

مثلا - نرى حقلا ثم نرى فى نفس المكان منزلا - أو زوجين شابين يتجهان إلى منزل جديد ويوجد سرير عريض كبير.ثم نرى بعد ذلك سريرين صغيرين ثم سريراً واحداً صغيراً فالتطور الذى ينبىء به هذا التغيير هو أن حب الزوجين قد خمد . وأنهما قد انفصلا . أو زوج تعود أن يتحدث إلى زوجته عند الإفطار ثم بعد سنوات ينهمك فى قراءة الجريدة . أو رجل يخطو داخل عربة تقف أمام منزله ثم المشهد

. التالى يخرج من العربة ولكن العربة تقف أمام المصرف وفى هذه الحال يكون تغيير المكانين معناه حدوث حركة . وقد كان يمكن للقصاص أن يعبر عن هذه الحركة بجملة بسيطة « قاد سيارته من منزله إلى المصرف » ولكن على الكاتب السينمائى أن يستعمل التعبير البصرى بتغيير الديكور .

إن وسائل التعبير التى يملكها القصاص أسهل بكثير . أما المؤلف السينمائى فإنه يصطدم بعدة عقبات ترجع إلى لغة السينما . فعليه أن يبحث دائمًا عن تجميعات جديدة ليعبر عن حدوث تطورات فى قصته . وهو لا يستطيع أن يصل إلى هدفه إلا إذا استغل وسائل التعبير إلى أقصى درجة ممكنة .

ويجب أن لا ننسى أن السينما تتطلب قصة أغنى وأكمل وأكثر تنوعًا من المسرحية . ولا نقصد بهذا المضمون بل مقدار المعلومات التى يجب أن تعطى منها . ففى القصة السينمائية حوادث أكثر . خطوط فرعية وأماكن أكثر وشخصيات أكثر ولكى نحقق هذه الاحتياجات لابد لنا أن تعطى مزيدًا من المعلومات وليس للسينما وسائل سهلة أو مباشرة للتعبير إذا استثنينا الحوار .

ولذلك يجب أن تدرس بعناية المعنى والهدف والقدرة على تصوير الشخصية وإمكانية كل من الديكور والإكسسوار والممثل والإضاءة والصوت .

الازدواج DUPLICATION

الازدواج هو استعمال وسائل مختلفة فى الفيلم للتعبير عن نفس الشيء . وقد نتردد فى البداية فى استعمال الازدواج لأننا نعتقد أنه إسراف فى استعمال الحيز . وخروج خطير على مبدأ الاقتصاد . ولكن هناك أسبابًا لا تقل خطورة تتطلب استعمال التكرار . فالمدرسون فى المدارس يقولون لتلاميذهم ألا يكرروا فى

كتاباتهم وقد يكونون محقين فى ذلك بقدر ما تحتاج الكتابة الأولية . ولكن حين تزداد صعوبة الفهم فالتكرار يصبح مفيدًا .

وفى المسرحية يسمح بالتكرار لأنه يصعب على المتفرجين فهمها . وهناك مثل قديم فى حرفة المسرح يقول – ردد على الجمهور الشىء الهام ثلاث مرات إذا أردت أن تتأكد أنهم سيفهمونه – والمثل ينطبق أيضًا على ميدان الخطابة فكل خطيب مفوه – من ديموستين إلى سيشرون ومارك أنتونى فى مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير استعمل التكرار فى خطبة حتى يسهل فهمها .

وللسينما طريقة تكرر بها نفسها دون أن تسمى تكرارًا لأن للسينما وسائل متعددة للتعبير ويمكن لكل واحدة منها أن تعبر عن نفس الشىء بطريقة مختلفة ، علينا أن نسمى ذلك ازدواجًا لا تكرارًا والازدواج يتميز عن التكرار فى أنه يحوى قدرًا من التنويع .

والأستاذ الذى يريد أن يشرح تجربة لتلاميذه قد يقول لهم : الآن خذ هذا المحلول وضعه فى أنبوبة الاختبار، ثم أضف نقط الحامض وامزجهما معًا ، وحين يتكلم يصاحب كلماته بالأفعال المرادفة ويستطيع تلاميذه رؤية ما يفعل . ولكن الأستاذ يعلم أن ازدواج الكلمات والفعل يجعل العملية كلها أكثر وضوحًا .

والحاوى فى اسكتشات الفودفيل يستعمل نفس الطريقة : والجمهور يحس بالامتنان لأن الذين لا يستطيعون أن يروا جيدًا يستطيعون السماع .

والذين لا يستطيعون السماع يمكنهم الرؤية وهؤلاء الذين يرون قد يفهمون جيدًا إذا ما قيل لهم ماذا يرون .

ولنفس السبب يقدر جمهور السينما الازدواج فالتعب الذى يسببه التركيز خلال عرض الفيلم كثيرالاحتمال . وقد لا تسمع أحيانًا أجزاء من الفيلم ، وأحيانًا تتعب أعيننا ، وأحيانًا أخرى يصعب متابعة وفهم عقدة القصة ، وفى هذه

الحالات كلها نحس بالامتنان إذا ما أعيدت علينا بعض العناصر عن طريق ما يسمى بالازدواج .

وقد يستعمل الازدواج أيضًا ليذكرنا بمعلومات قيلت لنا من قبل . فمن المحتمل أن ينسى الجمهور بعض الحقائق حتى ولو كانت قد عرضت عليه بوضوح شديد فى البداية . فإذا كانت هذه الحقائق هامة فمن المفيد أن تعاد . وأن يذكر المتفرجون بها . ولو أننا فعلنا ذلك بنفس طريقة التعبير الأولى فإننا نكون قد لجأنا إلى التكرار مما يؤدى إلى الضجر والإسراف فى الحيز . ولكننا لو عبرنا عن الأشياء بطرق مختلفة فإننا نكون أمام ازدواج له تنوعه المقبول .

والتذكر عن طريق الازدواج فى المعلومات يتطلب معالجة ماهرة ، لأن الجمهور لابد أن يُذكَّر بالحقائق فى الأوقات المناسبة .

فمثلا : نحكم على رجل بأنه شرس وقد يكون سليمًا . خلق ازدواج بالنسبة للمعلومات الخاصة بشراسته ، قبل أن تسأله زوجته أن يقدم لها معروفًا .

وإذا كنت أمام مشهد حب بين فتاة غنية وفتى فقير عليك أن تذكر الجمهور بالجمال والشباب . أما إذا كان هناك خلاف بينهما فإنك تستطيع أن تظهر من جديد التناقض بين الفقر والغنى . وعلى كل إذا كنت تعرض مشهدًا غراميًّا فى ظل جو يذكرنا بتناقض الظروف فإنك تخلق إحساسًا بالمأساة .

والإكسسوار والديكور ، والإكسسوار المتحرك . ومظهر الممثلين وأداؤهم تعطى المعلومات باستمرار واستعادة الحقائق بطريقة صحيحة ، قد يؤدى إلى تدعيم المشهد لحد كبير . ولكن الأغلبية العظمى للأفلام إما لاتهتم بذلك أو تستعمل التذكير فى غير موضعه .

وقد يستعمل الازدواج أيضًا فى توضيح معلومات معينة . فأى شخص شاهد أفلامًا فى دور السينما من الدرجة الثانية التى توجد فى الأحياء ، لابد أنه قد سمع

بعض النسوة بين المتفرجين وهن يتساءلن فجأة « انظرى كيف هو غاضب » . هذا عندما يظهر الممثل وجهه غاضباً إلى حد يخيف الثور. أو تعلن : بأنه الآن يضحك . عندما يهز الممثل رأسه بشكل لاينقطع .

فعلى الرغم من أن الرغبة فى فهم كل شىء عن جوانب الموقف يعتبر سخيفاً فى مثل هذه المواقف المبالغ فيها فإنه يجب أن نهتم بها اهتماماً جدياً لأسباب أخرى هامة . فلابد ألا يغيب عنا أن الفيلم يجرى بسرعة والجمهور لايملك الوقت الكافى للرجوع إلى الوراء ويفكر بعمق فيما يقال له . فمثلا : كلمة الثراء وحدها ليست معبرة وحتى الروائى سيثير أحياناً خيالنا بأن يوضح هذه الكلمة ويعدد مايعنى به الثراء كالطعام الجيد والملابس القشيبة والخدم والراحة . وكذلك إذا قال لنا الكاتب السينمائى أن ممثلا محبوباً فإن هذا القول لايعنى شيئاً كثيراً . وخاصة لأننا لانملك وقتاً لندمج خيالنا حتى يتحقق من معنى هذه الكلمة . ومن المفضل أن يعبر عن هذا الحب ببعض « اللمسات » أو ببعض الحوادث .

وطبيعى أن الازدواج قد يصبح أداة خطيرة . فإذا جاء شخص من الشارع وهو يقطر ماء وسأله آخر : هل تمطر فى الخارج ؟ فالازدواج هنا يكون سخيفاً . أو إذا كان شخص يسيل منه الدم ثم يكتب كاتب الحوار : هل أصبت ياعزيزى ؟ فالسؤال ليس له معنى ولكن نفس السؤال يبدو سائغاً على الورق لأن الكاتب لم يهتم إلا بطريقة واحدة فى التعبير وأهمل طريقة عرض الحقائق بالمرئيات .

التنسيق COORDINATION

ليس مثل السينما فن آخر فى تعدد وسائل التعبير التى تعتمد عليها فالنحت له طريقة واحدة هى الطريقة التشكيلية ، والموسيقى لها الصوت ، والرسم يستعمل

اللون والخط ، والرواية تستخدم الكلمة . وحتى المسرح أقرب الفنون إلى السينما يعتمد أساساً على الحوار ، إن هذا الحوار سرعان مايمتلئ بالحياة بواسطة تحرك الممثلين داخل الديكورات ، ولكن المؤلف المسرحى لايهتم بهم كثيراً عندما يؤلف روايته لأنه يعلم أن عليه أن يعطى كل المعلومات تقريباً بالحوار وبذلك يمكن أن تفهم التمثيلية من قراءة الحوار . فى حين أن قراءة السيناريو لا تعنى شيئاً إذا اقتصرت على قراءة الحوار . وقراءة السيناريو تحتاج فى الحق إلى كثير من الدراية والتركيز لأن السيناريو يستعمل كل وسائل التعبير كما يحتاج إلى خيال لتصور تأثير الديكور والإكسسوار الثابت والمتحرك وحركة وتعبير الممثل والصوت والإضاءة فالمؤلف المسرحى هو الخالق الوحيد فى المسرح لأن كتابته أو حواره هو الطريقة الوحيدة الرئيسية للتعبير وليس المخرج أو المنتج أو الممثل سوى مساعدين له ولكن الحوار فى السينما يمثل فرعاً واحداً بالنسبة للعمل النهائى . ولذلك يحتاج استعمال الأساليب التعبيرية العديدة إلى من يستطيع تحقيق التوافق بينها ليوجه ويختار الطريقة المناسبة لاستخدامها .

ويمكن أن يسمى هذا الذى يقوم بالتوفيق بأنه الخالق السينمائى . إنه مسئول عن حكاية القصة بالصوت والإكسسوار والديكور والإضاءة والتمثيل والحركة والحوار . ويقوم المخرج بهذا الدور ويصبح بذلك الخالق السينمائى وهذا يدلل إلى حد بعيد على أن أهميته تزيد كثيراً عن أهمية المخرج المسرحى . ويمكن أن يشبه بأركان الحرب الذى يملك قوات مختلفة كالفرسان والمشاة والقوات الجوية والمدفعية والبحرية والدبابات .

وعلى هذا يكون متحكماً فى الاستراتيجية إذا أراد وتحقق الانتصار والانتصار هنا يعنى أن يتمكن المتفرجون من فهم القصة تماماً .

ومادام كل عنصر يعطى المعلومات بشكل مستقل فإن مجموعة العناصر قد

تغطى معلومات خاطئة أو متناقضة .

مثلا – قد ندهش إذا رأينا – رجلا نعلم أنه أستاذ فى علم الأحياء وهو يشتغل فى محل خمور . ونستغرب أن نرى فتاة تشتغل بائعة ثم تلبس فراء . ونستغرب أيضًا أن نرى شحاذًا على الناصية ثم نراه يعود إلى شقته الفخمة التى يقيم فيها .

فإذا كان هذا التناقض فى المعلومات نتيجة لخطأ فهو يدل على سخف . ولكن إذا كان التناقض يعود إلى سبب خاص لم نعرفه بعد فلابد إذن من تفسيره .

مثلا : الأستاذ الذى يعمل فى محل الخمور لابد أن يكون جاسوسًا أو لاجئًا والفتاة التى تشتغل بائعة فى المحلات قد تلبس فراء كموديل أو لأن والدها ثرى والشحاذ يغش الناس مظهره البائس وحالته ميسرة . وللأسف هناك أفلام عديدة محشوة بالمتناقضات فى المعلومات وتسبب الاضطراب أحيانًا كثيرة ، كما أنها تكون على حساب قيمة المشهد . أو القصة .

مثلا : نعرف أن فتاة فقيرة والقصة جميعها مبنية على هذه الحقيقة ومع هذا تمثل نجمة سينمائية دور هذه الفتاة الفقيرة ، وتستلزم أن يكون شعرها مكويًا ، وأن تكون تسريحته غالية وتلبس ثيابا فخمة وتقيم فى شقة فاخرة .

وفى كثير من الأفلام الرخيصة نجد أن الديكور لايتناسب مع ماتقوله القصة عن فقر البطلة أو البطل فالقصة تقول إن الفتاة قد أرغمت على الزواج من رجل ثرى بسبب فقرها ، ومع ذلك نراها تعيش فى شقة فخمة وتلبس فاخر الثياب . وحينئذ تكون القصة قد تحطمت بهذا التناقض فى المعلومات بين فقر الفتاة وفخامة الثياب والشقة .

ومع هذا فالتناقض ليس معناه التضاد لأننا نعتبر التضاد من أحد المؤثرات الهامة فى ربط المعلومات ربطًا مباشرًا .

فإذا دخلت فتاة إلى منزل فخم يملكه صديقها فإن هذا الديكور الفخم يتضاد

مع فقر الفتاة الذى يمكن أن تدل عليه بساطة ثوبها .

وهناك لقطة مشهورة فى فيلم M الذى أخرجه (فرتزلانج) ، أم لم يعد ابنها من المدرسة فتصرخ فى السلم باسم ابنها (صورة السلم تظهر فى الوقت الذى نسمع فيه صرخة الأم . فالصوت يمثل قلق الأم . فى حين يعبر ديكور السلم الصامت فى الوقت نفسه عن أن الطفل لم يصل . وهذا هو التنسيق الناجح لأننا إذا سمعنا صوت الأم ثم بعد ذلك رأينا صورة السلم فلاشك أن التأثير سيضعف) .

وثمة مثال مدهش للتوفيق فى فيلم الخطاب الذى تمثل فيه بيتى ديفز والذى أخرجه ويليام ويلر . كان الغرض هو إظهار الصمت الذى يطبق على المزرعة كالموت . والصمت هو انعدام الضجة ولكن مجرد انعدام الصوت لايكفى للتعبير عن الصمت ولذلك عرض ويليام ديلر نباتات مظلمة ونوافذ مغلقة وأناساً يغطون فى النوم وجميعهم يمثلون صورة الصمت والهدوء . وفجأة ينقطع هذا الهدوء بصوت طلقة نارية . أى نجد أن التمثيل البصرى للصمت ينقطع بهذا الصوت .

وعلى المخرج أن يحاول الحصول على أقوى تعبير فى أقل حيز . وهذامعناه أن عليه أن يختار هذا الأسلوب أو تلك الأساليب التى تكون أصلح للتعبير عما يريد أن يقوله فى لحظة معينة . وقد يقرر أن الحوار أو الحركة أو الديكور هو الأصلح بالنسبة للتعبير عن هدفه . وبعد أن يستعمل طريقة معينة فى التعبير بحيث تكشف عن كل معلوماتها ومن ثم تكون قد فقدت قوتها التأثيرية ، نجده قد يستعمل طريقة أخرى للتعبير وهكذا .

وهناك دائماً حقيقة رئيسية تكون هدفاً للمشهد أو اللقطة . ولكننا فى نفس الوقت نستطيع أن نستعمل المصادر الأخرى للمعلومات لتضيف معلومات أخرى . ويجب ألا تقنع بمجرد التعبير عن الهدف الرئيسى ، إذ علينا أن نحاول الكشف عن

بعض التطورات الصغيرة أو وضع معلومات أقل أهمية فى نفس الحيز الموضوع أمامنا .

مثلا : الديكور يمثل محلا تجاريًّا بعض الإكسسوار يدل على أنه محل رهونات . رجل يدخل وتدل ملابسه على الفقر يحمل كمانًا . الحنان الذى يمسك به الكمان يدل على مايكنه من إحساس نحوه .

فى هذه اللقطة نستغل الحوار . يقول إنه يحتاج إلى نقود لأن زوجته مريضة . ومع هذا لانرضى بهذا القدر من استغلال المشهد . فنبين الرجل الذى يقف وراء البنك يستمع وهو يعد النقود . فهذه الحركة الجانبية تكشف بخل الرجل وبهذه الطريقة نضاعف قيمة المضمون فى نفس الحيز . ولذلك فلابد أن توزع المعلومات بغزارة وبكثافة على كل شبر من الفيلم .

الفصل السادس

التكبير والتكوين

ENLARGEMENT & COMPOSITION

درسنا حتى الآن شريط السيلولويد فى مجموعه ولكننا إذ تقدمنا وجدنا أن حيز الفيلم نفسه ينقسم إلى وحدات أصغر تنقسم بدورها إلى وحدات أكثر صغرًا . ولهذا التقطيع خطورة إذ قد تتفتت هذه الأقسام الصغرى ولذلك لابد أن نبحث عن الطريق والوسائل التى تضمن جمع وربط هذه الأجزاء المقسمة .

فمن فكرة الحيز تشتق مبادئ التقسيم والتجميع . وهذه المبادئ من أهم مايعنينا فى أى بحث نقوم به بعد ذلك فى طبيعة السينما . وسوف نقصر بحثنا على التقسيم الميكانيكى والفنى لشريط السيلولويد وأصغر وحدة هى الكادر أو إطار الصورة Frame . وكل قدم من طول الشريط يشمل ١٦ كادرًا ، وهذا معناه أن الفيلم الواحد يحتوى على حوالى ١٢٠,٠٠٠ كادر . فإذا أمسكنا شريط السيلولويد بأيدينا

وجدنا أن كل صورة من هذه الصور الصغيرة تختلف عن الصورة التى تسبقها . وكل صورة جديدة تمثل تطورًا بالنسبة إلى الصورة السابقة . وعلى الرغم من أن هذا الاختلاف اختلاف تكتيكى فإنه يعلمنا أنه لابد من تقدم القصة باستمرار – ودون انقطاع أو تراخ . وآلة العرض هى التى تجمع هذه الصور . وكل هذه العملية التى تحتوى على تقسيمات وتجميعات ليست سوى عملية ميكانيكية لاتخصنا فى شىء .

إن عددًا غير محدود من هذه الصور يكون اللقطة (Shot) . وتتحدد اللقطة كلما توقفت الكاميرا ومالم تتوقف الكاميرا عن التصوير فإننا نستمر فى نفس اللقطة حتى لو تغيرت الأشياء التى نصورها . وعندما يتغير وضع الكاميرا نكون أمام لقطة جديدة ولو كنا نصور نفس الشىء فى الوضع الجديد .

إن تقدير عدد الصور التى تقع فى قدم واحد من طول الشريط يمكن تحديده بطريقة ميكانيكية . ولكن طول اللقطة نفسها لايمكن تحديده . وأكثر من ذلك فتحديد المسافة بين الكاميرا وتحديد اتجاهها بالنسبة لما تصوره لايمكن تقييده . فهى مسألة تقديرية قبل كل شىء . ولكى نحدد البعد الذى فيه الكاميرا ؟ والاتجاه الذى نحدد للتصوير ، والوقت الذى تستغرقه اللقطة ، لابد أن نبحث فى المبادئ التى تدلنا على مثل هذه القرارات .

يجب أولا أن نفهم أن حقل الكاميرا محدود . فعدسة التصوير تلتقط جزءًا محدودًا من الكل ، وهذا اختلاف جوهرى يميز السينما عن المسرح فعلى الرغم من أن المسرح محدود فى إمكانيات تقديم المسرحية . فإن أحداث المسرحية تعرض على المسرح بشكل كامل غير متقطع . وكل شىء يحدث فى غرفة أوديكور يظهر أمامنا فى نفس الوقت ويكون شيئًا كاملا . ولكن الفيلم قد يظهر لنا بعض أجزاء من الغرفة أو الديكور . والكاميرا تقتطع حقلا معينا ولاترينا الكل بل جزءًا من الكل . وكل

لقطة ترينا جزءًا معينًا ومايليها من اللقطات ترينا أجزاءً أخرى .

وهنا يبرز لنا سؤال : ماهو الجزء الذى يجب أن يظهره لنا المخرج ؟

والجواب على هذا السؤال : مادامت الكاميرا لاتلتقط إلا جزءًا من الكل فيجب أن تلتقط الجزء المهم . وعلى ذلك فالفيلم لايعطينا تمثيلا واقعيًا للأحداث مثل المسرح ، ولكن يعطينا عرضًا مختارًا للأشياء التى يعتقد المخرج أنها هامة . ومادمنا لانستطيع أن نرى الكل وأن نقرر بأنفسنا ماهو المهم ، فعلى المخرج أن ينتقى لنا وأن يرينا مايعتقده هامًا . هذا التعبير أو هذه الحركة أو هذا الإكسسوار ضرورى وكأنه يشير إلى عناصر مختلفة ويركز عليها حتى يصبح لها مغزى معينًا بالنسبة للقصة .

ويستطيع المخرج أن يؤكد أهميتها بأن يرتبها فى المكان بطريقة تجعل الأشياء التى فى المقدمة تبدو أكبر كثيرًا من الأشياء التى فى المؤخرة .

وكلنا يعلم الطريقة التى يتندر بها هواة التصوير حين يلتقطون لأصدقائهم من ناحية أقدامهم وهم نائمون فتظهر أكبر بكثير من رءوسهم . وفى السينما تستعمل الكاميرا هذا التحريف فى التصوير لتأكيد بعض المعانى .

مثلا : كأس خمر تظهر فى المقدمة برغم صغرها فى الحقيقة وتملأ نصف الشاشة ثم يظهر فى المؤخرة مدمن على الخمر يبدو صغيرًا بالنسبة للكأس التى تسيطر عليه .

ومادام للمخرج مثل هذه السلطة فى اختيار الضرورى ، فإن المتفرجين يفترضون أن كل شىء يعرضه عليهم هام . ولكن قد يحدث من هذا تخريج خاطئ إذا أظهر المخرج جزءًا غير هام ومتفرج السينما على عكس متفرج المسرح الذى يركز همه تلقائيًا على أجزاء معينة من المسرح فتفرج السينما لن يحاول أن يقرر لنفسه ماهو المهم . ولكنه يثق فى اختيار المخرج .

ومادام هذا هو المبدأ السارى فى استخدام الكاميرا فلابد أن نسأل ماهو المهم ؟

إن إظهار المهم معناه إظهار عناصر تكشف المعلومات . ومادام الممثل ليس هو

المصدر الوحيد للمعلومات فيجب ألا نحصر أنفسنا فى الممثل . فإذا كانت بندقية هامة فلابد أن نظهرها . وإذا كانت عجلة سيارة تنفجر فلابد أن نظهرها أيضًا وإذا كان الديكور مهمًا فيجب أن نظهره . وإذا كان المهم هو وجه الممثل فلابد من إبرازه . فإذا كنا نعتمد على حجم العنصر المهم ، فيجب أن نقترب أو أن نبتعد بالكاميرا حتى نلائم بين حقل الرؤية وبين حجم الشيء الذى نصوره . ومادام لايمكن التعبير بعدة عناصر مختلفة فيجب تصوير عدة عناصر فى نفس الوقت . ولذلك يجب جمع هذه العناصر فى لقطة واحدة . ومجرد تصوير عدة عناصر فى لقطة واحدة لايجمعهم معًا حتى لو كانوا متضادين أو كانوا يعبرون عن قيم مختلفة . ويمكن أن نطلق على ذلك : تكرين طريق التعبير المختلفة فى لقطة واحدة .

والتكوين Composition فى السينما على عكس التكوين فى الرسم ليس أمرًا جماليًا بقدر ماهو أمر وظيفى . إنه بجرد تجميع عناصر مختلفة تكشف عن المعلومات .

وكلما تقدمت القصة كلما انتقل الاهتمام من ممثل إلى آخر ، أو من إكسسوار ثابت إلى إكسسوار متحرك ومن إكسسوار إلى ممثل . أو من مجموعة عناصر إلى مجموعة أخرى . . ومن المستحيل أن تبقى نفس اللقطة لتقول لنا كل شيء هام لمدة طويلة مادام لا يوجد منبع واحد للمعلومات يستطيع البقاء مدة طويلة .

فالاهتمام الجديد ينشأ باستمرار بما يعنى أن ثمة معلومات جديدة أصبحت هامة وعلى ذلك يجب تغيير موضع الكاميرا لتتقدم نحو لقطة أخرى حيث نستطيع أن نتابع اهتمامنا وهو ينتقل .

واستخدام الكاميرا استخدامًا مرنًا يعنى أننا نتابع انتقال اهتمامنا بمرونة ، فإذا أخرنا لقطة وكان اهتمامنا قد تقدم ، أحس الجمهور بالانزعاج ، وأحيانًا يكرر الفعل أقل أهمية من رد الفعل . وأحيانًا يكون تعبير الممثل الذى يتحدث أقل أهمية من تعبير الممثل الذى يستمع .

فإذا فشلنا فى إظهار العناصر التى يهتم بها المتفرج والتى تكون هامة فإننا نبدو كأننا نخفى عنه شيئًا . وفى هذه الحالة إما أن يكون المخرج قد ارتكب خطأً أو أن المخرج يريد استخدام حقل الرؤية المحدود ليخلق تأثيرًا جديدًا .

مثلا : قد نستطيع حين نرى رد فعل ممثل أن نستنتج أن شيئًا مايحدث . ولكن قد لايعرض علينا على الفور ماذا يحدث .

وقد نستنتج من تأثر أحد الممثلين أن شيئًا ماقد حدث . ولكننا لانطلع مباشرة على الحادث . فإذا أخفينا هذا الحادث الهام من مجال النظر أثرنا التلهف . ثم يمكن بعد ذلك كشف هذا العنصر عند دخول شخص آخر . أو إذا صوبت بندقية تهدد أو إذا بدأت النيران فى الاشتعال وهذا التأثير الذى يحدث من إخفاء أشياء باستبعادها من حقل البصر لأهميته بالنسبة إلى الصوت إذ يمكننا أن نظهر المصدر الذى يصدر عنه الصوت . أو أن نخفيه . ويمكننا أن نخفى الشخص الذى سبب الضجة حين فتح الباب . أو بأن نخبئ أو نظهر الشخص الذى أطلق رصاصته .

ويجب أن نقارن الكاميرا بالعينين . والكاميرا عمومًا هى عيون الذى يحكى القصة . ولذلك يجب أن توضع الكاميرا حيث يستطيع النظر إلى الأشياء . وبذلك يرينا أهم الأشياء . ولكن القصاص يستطيع أحيانًا أن يحل محل ممثل من الممثلين ويستطيع أن يتغلغل فى روحه . ويستطيع أن ينظر بعينيه . ثم يستطيع بعد ذلك أن ينتقل إلى نفس ممثل آخر وأن ينظر بعينيه . ولنفرض أننا نصور رجلاً يدخل حجرة حيث يرى دماراً مريعًا . الكاميرا هنا تظهر المشهد بالطريقة التى يراها الممثل . أو إذا دار حوار بين ممثل يجلس على مقعد وممثل يقف أمامه فتستطيع أن تلتقط صورة إلى فوق حيث الممثل الجالس يرى الممثل الواقف أو يلتقط صورة من وجهة نظر الممثل الجالس كما تستطيع كذلك أن تلتقط صورة من الجانب للممثلين معًا وفى هذه الحالة تكون اللقطة منظوراً لها بعين شخص ثالث هو الذى يحكى القصة .

وقد قلنا فى بداية هذا الفصل أن منسق الفيلم Coordinator يستطيع أن يختار نوع اللقطات وأطوالها ومع هذا فهو ليس حرًّا فى ذلك فعليه أن يوائم بين هذه اللقطات ومطالب القصة طبقًا للمبادئ التى بيناها . وكثير من المخرجين يتورطون فى لقطات متطرفة . ومهما بلغ إتقان هذه اللقطات من الناحية الفنية الحرفية فقد تكون أضر بالقصة من نفعها .

وفى رواية المواطن كين لاورسون ويلز لقطة لملهى ليلى تصور من أعلى السقف وهذه اللقطة من الناحية الفنية رائعة . ولكنها من ناحية القصة ليس لها معنى أو مغزى . وفى نفس الفيلم توجد لقطة أصبحت مشهورة بسبب تكوينها الذكى . كوب به سم فى المقدمة وفى الوسط تظهر امرأة تموت من السم . وفى المؤخرة باب يدخل منه (كين) الذى كان سببًا لمحاولتها الانتحار .

واللقطات المختلفة تضم من الناحية الفنية الآتى :

١ — م . ع المنظر العام Long shot (L.S.)

٢ — م . ع . م المنظر العام المتوسط Medium Long Shot (MLS)

٣ — م . م المنظر المتوسط Medium Shot (M.S.)

٤ — م . م . ق المنظر المتوسط القريب Medium Close Shot (M.C.S.)

٥ — م . ق المنظر القريب Close Shot (C.S.)

٦ — م . ك . م المنظر الكبير المتوسط Semi Close up (S.C.U.)

٧ — م . ك المنظر الكبير Close Up (C.U.)

كما يمكن تقسيم اللقطات المتحركة إلى :

(أ) الكاميرا تسير محاذية للموضوع Travelling

(ب) الكاميرا تسير إلى الأمام أو إلى الخلف متقدمة من الموضوع أو مبتعدة عنه (Truck in-out)

(جـ) الكاميرا تستعرض الموضوع أفقيا (PAN) وتكون أرجل الكاميرا ثابتة ولا يتحرك سوى الرأس فقط .

(د) الكاميرا تستعرض الموضوع من أعلى إلى أسفل أو بالعكس .
(Tilt up-down)

ويمكن استعمال كل حركة على حدة أو الجمع بين حركتين أو أكثر . وكل لقطة تبين مجموعة مختلفة من العناصر التى تكشف عن المعلومات فالمنظر العام L:S. يستطيع أن يرينا مجموع العناصر بالكامل مثل الديكور الكامل بما فيه أناس وأفعال . ولكن المنظر العام يرى من بعيد ولا يمكن أن يظهر التفاصيل .

ويستطيع المنظر العام المتوسط أن يقربنا أكثر من المنظر العام ولكنه فى نفس الوقت يستطيع أن يرينا كل عناصر الديكور والإكسسوار الثابت والمتحرك والممثلين وأعمالهم .

والمنظر المتوسط M.S. لا يعرض الكل ولكنه يعرض جزءا منه فهو لا يظهر إلا جزءا من الديكور ولا تظهر مجموعة من الناس بل فريقًا منهم . وفى الوقت الذى تنتقل من تصوير الكل فكأن الكاميرا تشير إلى أجزاء معينة وكأنها تقول إن هذا هام ، وعلى ذلك فتجب أن تكون الأجزاء التى تسير إليها اللقطة هامة فى الحقيقة والصورة العامة هى مجرد محاكاة للحقيقة . ولكن اختيارالمعلومات يبدأ من هذه المرحلة . وتستطيع أن تجمع عناصر مختلفة المعانى .

مثلا : جوكى وحصان ومقامر وفى المؤخرة يظهر الخط الذى ينتهى عنده الشوط . أو مثلاً عسكرى بوليس ولص وخزينة مكسورة .

وقدرة المنظر المتوسط القريب M.C.S. تتوسط بين المنظر المتوسط والمنظر

القريب .C.S وهو يجمع بين عناصر مختلفة وفى نفس الوقت يميل إلى إعطائنا تفاصيل هذه الأشياء .

أما المنظر القريب .C.S فيشير إلى التفاصيل ويمكن أن تكون هذه التفاصيل جزءًا من الديكور كثقب فى حائط نشأ من طلقة رصاص . أو يكون جزءًا من شىء كإطار سيارة ينفجر ، أو إكسسوار ، أو خطاب أو أصبع ممثل يدق بها فى عصبية . وهناك ما هو أقرب من هذه اللقطة وهو المنظر الكبير المتوسط .

وتستعمل هذه اللقطة عندما تريد أن تعرض وجهين لشخصين ويأتى بعد ذلك المنظر الكبير .C.U وفى المنظر الكبير ننقل تعبيرات الممثل إلى المتفرجين الذين يجلسون فى آخر صف . وهذا ما يجعل السينما أكثر الفنون ديمقراطية .

أما الغرض من لقطة البانوراما (والترافلينج) فهو متابعة انتقال اهتمامنا بدون انقطاع أى بدون تغيير من لقطة إلى لقطة أخرى . وهذا يقصر استعمال البانوراما على الحالات التى ينتقل فيها اهتمامنا بحيث تستطيع الكاميرا أن تتابع هذا الانتقال .

وحين يكون الفصل الذى يظهر على وجه أحد الممثلين قد أصبح أكثر أهمية من مجموع الناس أو من الديكور القائم خلفه فى هذه الحالة يسمح للكاميرا بأن تنتقل إلى الأمام حتى تنقل وجه الممثل مكبرًا . ويمكن كذلك أن تعنى لقطة الترافلنج أن الاهتمام ينتقل من موضوع محدد إلى الديكور بأكمله . وفى هذه الحالة يمكن للكاميرا أن تتجول بالعرض حتى تظهر الصورة والإكسسوار بمجموعه .

ويمكن للقطة الترافلنج كذلك أن تعنى ملازمة الاهتمام لشخص يتحرك أو فى هذه الحالة يمكن للكاميرا أن تتحول معه . وعلى أى الحالات فلابد أن تعتمد الكاميرا فى حركتها على حوادث القصة وليس على مزاج المخرج .

ونفس المبادئ تنطبق على استعمال اللقطة البانورامية . ويجب ألا تنتقل من موضوع إلى آخر ما لم يوجد سبب لهذا الانتقال . وقد ترغب فى الانتقال من

مجموعة من الناس إلى مجموعة أخرى فيعتقد المخرج أنه من الضرورى عرض الديكور بلقطة بانورامية ومن أجل ذلك يدع أحد الممثلين يعبر غرفة ويتابعه بالكاميرا وبذلك يتمكن من عرض الديكور ، ولكن سير الممثل لابد أن يكون له معنى وهدف .

وقد يكون السير هاماً فى حد ذاته وأحياناً تكون طريقة المشى نفسها هامة . والطريقة التى يمشى بها شارلز لوتن فى رواية هنرى الثامن تعبر عن الشخصية تعبيراً خاصاً .

والخطر فى استعمال اللقطة البانورامية أو السائرة ، هى أنهما لقطتان بطيئتان ، أما الانتقال من لقطة إلى أخرى فيكون أسرع . ولذلك يجب ألا تستعمل هاتان اللقطتان إلا حين يحدث انتقال فى الاهتمام فعلا . إن لكل لقطة موضوعا مستقلا بذاته على حين أن القصة فيض مستمر . والميل إلى تقسيم اللقطات هو ميل لتفكيك القصة فى حين نريد تحقيق تسلسل سلس . وهناك طرق مختلفة للربط بين اللقطات .

أولا :

يجب ألا يكون الانتقال من لقطة إلى لقطة أخرى انتقالا واسعاً .

فإذا بدأنا بالمنظر العام .L.S أو صورنا شخصاً يدخل غرفة فيجب ألا تتبع هذه اللقطة بمنظر كبير .C.U فالانتقال بين اللقطتين كبير إلى الحد الذى يعيق معه الترابط .

وبدلا من ذلك علينا أن نقترب بالكاميرا فى لقطتين أو ثلاث لقطات كالمنظر المتوسط والمنظر القريب .

ونفس المسألة إذا بدأنا بالمنظر الكبير .C.U وأردنا أن ننتهى بالمنظر العام .L.S ولهاتين الطريقتين تأثيران مختلفان ، فإذا بدأنا بالمنظر العام ثم اقتربنا

ببطء فإننا ننقل إحساساً بالحركة المتزايدة وهو ما يتلاءم عادةمع تطورات أغلب المشاهد فهى تنمو تدريجياً نحو التوتر.

أما الطريقة العكسية فلها أثر مخالف لأنها تنقلنا من التفصيل إلى المحيط وهى تنقل لك الإحساس بالظروف التى يجرى فيها المشهد.

والحركة تعمل على الربط ربطاً سلساً. إذ يصعب علينا أن نتحقق من أننا ننظر إلى مشهدين مختلفين. فإذا كان الأول يظهر بداية الحركة والثانى يظهر استمرارها، فالشخص الذى يبدأ فى الوقوف من جلسته على مقعد فى لقطة واحدة ثم ينتهى من حركته فى لقطة تالية يمثل ربطاً رائعاً وحتى إشعال سيجارة قد يربط بين لقطتين. وسبب ذلك هو أننا نتنبأ بما سيحدث مما يقود إدراكنا بسهولة نحو تمام الحركة نفسها. بل إن التنبؤ يعمل بقوة أكثر فى الربط بين لقطتين إذا لم تكن هناك حركة ويكفى أن شخصاً يتجه بنظره إلى اتجاه معين فنتوقع أن شيئاً حدث فى هذا الاتجاه. ونتوقع أن ترينا اللقطة التالية ما حدث.

وأخيراً هناك الصوت كرابط بين اللقطات، فبينما الفيلم ينقسم إلى عدة أقسام، فإن الصوت لا ينقطع. ولذلك نستطيع أن نجعل الانتقال من لقطة إلى أخرى يعتمد على الصوت سواء عن طريق الحوار أو المؤثرات الصوتية أو الموسيقى وهى طريقة يلجأ إليها كثير من المخرجين المتمكنين.

الفصل السابع

المشهد SCENE

المشهد هو أقرب الأقسام التى تأتى بعد حيز الفيلم كله . وطول المشهد لا يتحدد بأية ضروريات مادية ولكنه يتحدد بالضروريات التى تمليها القصة . فقد يتكون المشهد من عدة لقطات أو من لقطة واحدة أو لقطتين .

والقصة نهر لا ينقطع من التطورات . ولكن مشاهد الفيلم تمثل بعض الحوادث فى هذا النهر الدافق . والفيلم قصة تحكى فيها بعض المشاهد ولا تحكى بعضها الآخر . والجزء الذى تحكيه هو ما يظهر فى المشاهد والجزء الذى تحذفه يحدث بين المشاهد .

ويمكن تعريف المشهد بأنه جزء من القصة يحدث فيه حادث معين وكل حادث يحدث فى مكان معين وفى زمن معين . وبالتالى فالمكان والزمان عنصران فى غاية الأهمية بالنسبة للفيلم . ولكن الكاتب الروائى لا يرتبط لا بالمكان ولا بالزمان ، إنه

يستطيع أن يتأخر وأن يتقدم بجملة واحدة . فلكى يرسم خواطر شخصية من شخصياته يستطيع أن يتنقل بنا إلى أماكن عدة دون أن يستقر على مشهد معين

ولكن المسرح يرتبط ارتباطًا وثيقًا بفكرة المشهد . غير أن عدد مشاهده محدودة إلى حد أن عنصرى الزمان والمكان لا يلعبان دورًا كبيرًا فإذا قلنا إن المسرحية الكلاسيكية تتكون من ثلاثة إلى خمسة مشاهد فالقصة السينمائية تضم – فى المتوسط – حوالى ستين مشهدًا على الأقل .

وبذلك يلعب المكان والزمان دورًا هامًا فى الفيلم لأن تأثيرهما قد تضاعف بالنسبة للمسرح .

والمشهد فى السينما لا يتحدد بما يحويه من حركة . ولا يتحدد بدخول الممثلين أو خروجهم ولكن يتحدد بتغيير المكان أو بانقضاء فاصل من الزمن . فإذا أقطعنا حفلة وانتقلنا إلى رجل ينام فى منزله فلابد أن نعتبر هذه اللقطة وحدها مشهدًا بالرغم من أن شيئًا كثيرًا لم يحدث . والسبب أننا غيرنا المكان .

وكذلك إذا ما أنهينا مشهدًا فى غرفة النوم بالليل وتبعناها بمشهد لنفس غرفة النوم فى الصباح فلابد أن نعتبر هذا مشهدًا برغم أن المكان لم يتغير والسبب هو مرور فترة من الزمن بين اللقطتين .

أما بالنسبة للمكان فالفيلم يحوى ثلاثين مشهدًا . ويحدث إما فى أماكن مختلفة أو يعود إلى نفس الأماكن . ويمثل عدد المشاهد بثلاثين – الرقم المتوسط – لأنه يقل أو يزيد .

أما بالنسبة للزمان فلابد أن ندرس الفيلم من ناحيتين :

الزمان الذى يستغرقه المشهد والزمان الذى يقع بين المشهدين .

أما الزمان الذى يستغرقه المشهد فهو الزمان الحقيقى .

أما الزمان الذى يتخلل المشاهد فلا يمكن تحديده . ونظرًا للمعنى الجديد الذى يتخذه الزمان والمكان فى الفيلم فلابد أن نعرض لكل منهما على حدة .

المكان PLACE

يرجع الدور العام الذى يلعبه المكان فى الفيلم إلى أن الكاميرا تستطيع أن تذهب إلى أى ناحية فى العالم . ويمكنها أن ترينا مشهدًا فى أفريقيا ثم تتبعه بمشهد آخر فى آسيا . ويمكنها أن تعرض مشهدًا فى طائرة ومشهدًا آخر تحت الأرض فى منجم والمسرح محدود من هذه الناحية لا يمكنه أن ينتقل إلى الأماكن التى تقع فيها الحوادث . ولكنه يحاول أن ينقل هذه الحوادث إلى الأماكن التى يمكن أن تعرض على خشبة المسرح . وعدد هذه الحوادث محدود نظرًا للقيود الفنية ولصعوبة نقل المشاهد فى المسرح . ونظرًا لأن المسرح لا يستطيع أ ينتقل إلى الأماكن التى يظهر الناس فيها غالبًا . فلابد أن يلزم هؤلاء الناس على الظهور فى عدد محدود من المناظر فيبدو دخولهم وخروجهم غالبًا ، بل يبدو سير المسرحية بأسرها مصطنعًا ، ولكن الفيلم حر وسير القصة فيه مرن ، ولكن سرعان ما يتوقف فرحنا حين نسأل هذا السؤال : إلى أى الأماكن لابد أن تذهب الكاميرا ؟ وكما يحدث عن اختيار اللقطات نقول علينا أن نذهب إلى الأماكن التى يحدث فيها شىء هام . فنفس المبدأ هو الذى ينطبق ، فعلينا أن نتتبع اهتمامنا وهو ينتقل وينتج من ذلك ، إنه لابد أن نذهب إلى كل الأمكنة التى يحدث فيها شىء هام . إذ لا يمكننا أن نشير إلى بعض الحوادث الهامة التى وقعت فى مكان آخر دون أن نعرض الحوادث فعلا . وهذا فارق جوهرى بين السينما والمسرح وغالبًا ما يحدث حادث – كشجار بين عدد من الناس مثلا وألا يستلزم حدوثه مكانًا معينًا بالذات . ويواجه الكاتب فى هذه

الحالة مشكلة اختيارالمكان المناسب لهذ الحادث . وحرية الانتقال إلى أى مكان تستتبع السؤال عن اختيار المكان المناسب . وبعض المميزات ترتبط بكل مكان . وهذه المميزات تؤثر فى الأحداث التى تحدث فيه . وبالتالى فإن اختيار المكان الصحيح يعنى أن هذه المميزات المكانية تضاف إلى الحوادث نفسها . ولو أننا أخذنا أى مكان دون تحديد فكأن معنى ذلك أن الحوادث لا علاقة لها بالمكان . بمعنى أن الحوادث تتناقض باختيار المكان ونجد فى الأفلام الرديئة تناقضًا بين المكان وبين الحوادث التى تحدث فيه . أما الفيلم الجيد فهو الذى يختار المكان الصحيح لكى يشترك فى تقييم القصة ذاتها .

ومميزات المكان هى :

١ – النوع – Type (مكتب مستشفى)

٢ – الحالة Kind (مزدحم . جديد . رخيص)

٣ – الغرض Purpose (معرض فنى لعرض لوحات فنية . مصنع لصنع منتجات . سجن لسجن المجرمين)

٤ – العلاقة بين المكان وبين شخص واحد أو عدة أشخاص

(ا) يريد شراء منزل :

(ب) ينتظر فى مكتب خصمه . غرفة نوم البطلة .

٥ – الموقع Location

الموقع (مطعم فى مصيف فى مكان فى صحراء . غرفة فندق فى الإسكندرية) .

وكل واحدة من هذه المميزات يمكن أن تؤثر تأثيرًا بعيدًا عن المشهد فنوع المكان يمكن أن يؤثر على الحركة فمثلا (سيدة حامل تضع مولودًا داخل مصعد معطل) (بين السماء والأرض) أو مشهد غرامى فى المقابر (لا وقت للحب) .

وحالة المكان يمكن أن تدل على شخصية أصحاب أثاث بلا ذوق يدل على

محدثى نعمة أو أغنياء حرب أوكباريه رخيص معتم يكشف عن الانحلال .

أما الغرض من المكان ، فإن اجتماعًا تجاريًا لابد أن يعقد فى مكتب كما يجب أن يتم العمل فى مصنع . ولكن هذا هوكل تأثير المكان على المتفرج فقد طال الظن بأن إقحام مشاهد من الكباريهات يساعد على تسلية المتفرجين ولاشك أن الغرض من هذه الأماكن تسلية الزبائن ، ولكن ليس من الظن أن تستنتج من ذلك أن مشهدًا فى كباريه سيسلى متفرجى السينما .

إن وجود تناقض بين الغرض من المكان والحوادث التى تحدث فيه يثير التسلية غالبًا . ولنفرض أننا أمام مشهد غرامى فى مصنع للطائرات فالغرض من المصنع هو إنتاج الطائرات وغرض الشابين هو أن يتبادلا القبلات فيلم (المخربون) لالفريد هتشكوك .

أو لنفرض أن شخصين يحاولان الحديث فى صفقة تجارية وهما يقفان فى نفق مترو مزدحم بالناس فالغرض من النفق هو توصيل الناس إلى وجهاتهم وليس توفير جو خاص لأحد ، وهذا التناقض يمكن أن ينتهى ببعض حوادث مضحكة لأن رجلى الأعمال سيصران على ألا يزعجهما أحد . فى حين يتدخل المارة فى مناقشتهما . أو بقرة تظهر فى مطبخ بدلا من أن تظهر فى حظيرة . وقد تكشف العلاقة بين مكان وشخص عن زاوية مختلفة لمشهد من المشاهد مثلا : بوليس سرى يحتسى كأسًا فى بار فإذا أعلمنا أن الذى يملك البار لص ، فإن المشهد يكون له مغزى . وقد يكون للموقع أهمية ليس فى حد ذاته بل فى علاقته بموقع مكان آخر . فقد يكون المحب فى القاهرة والمحبوبة فى القاهرة وقد يعيشان فى منزلين متجاورين فإذا انتقل الرجل من مكان إلى آخر فإن موقع المكانين ينبئ بالمسافة بينهما . وبالتالى يكشف عن الوقت الذى لتوقع أن يصل فيه . . وقد يكون هذا هامًا لأنه قد يكون ساعة أو أسبوعًا

أو شهرًا . ومادمنا قد عرفنا هذه الحقائق عن المكان فعلينا أن نعرف كيف نطبقها على القصة .

لنختار مكانًا للمشهد التالى . رجل يخبر والد فتاة أنها هربت مع شخص يحتقره هذا الوالد . إذا لم نهتم باختيار مكان بالذات فنختار مكان عمل الوالد . المكان هنا لا علاقة له بالمشهد وعلى ذلك سيعتمد المشهد كله على الحوار . أما الاختيار الصحيح للمكان فيكون الشارع فى مواجهة بيت الأب . الرجل ينادى على الوالدين من النافذة ويخبره بأن ابنته قد غادرت المنزل . وخلال هذا المشهد يظهر المنزل الذى هربت منه الفتاة كأنه شاهد صامت على الحادث . (عطيل الفصل الأول) وهذا مثل آخر . أم يقال لها إن طفلها قتل فى حادث فإذا كان المشهد فى غرفة استقبال فلابد أن تعبر الممثلة عن جميع الانفعالات التى تحسها الأم حين تستقبل مثل هذا الخبر . ولكن إذا شاهدناها تهرول إلى غرفة طفلها فإن عبئًا كبيرًا سينتقل من الممثلة إلى المكان . فكل ما تركه الطفل فى غرفته يشير إلى وجود الطفل وفى نفس الوقت إلى غيابه بطريقة شديدة التأثير بل ويمكن أن نعرض الأم وقد أدارت ظهرها للكاميرا . ومع ذلك فإن الجمهور سيحس بكل الإحساسات التى تعصر قلب الأم .

واختيار سوق الخضر والفاكهة مكانا لفيلم الفتوة بطولة فريد شوقى اختيار موفق ولا شك ، وتخصيص الثلاجة التى يحتفظ فيها بالفاكهة حتى لا تفسد ، اختيار موفق لمشهد الموت ، وبعد اختيار المكان الملائم للمشهد يجب أن تستغل المؤثرات التى توجد فيه ولابد من استغلالها استغلالاً مؤثرًا . فنحن نعلم أنه توجد بمحطة بنزين عدة أدوات مثل آلة رفع السيارات وآلة ضغط الهواء وأماكن للسيدات والرجال أو تليفون عمومى كما نعلم أن بالمسرح ستائر وأضواء وديكورًا ومقاعد . وأن صالة الفندق تحوى مكتبًا للاستعلامات وكباين للتليفزونات وعدة أبواب للخروج

وعدة مصاعد فإذا أحسنا اختيار المكان فلابد أن نستخدم هذه الأشياء الموجودة فيه استخداماً إيجابياً فى المشهد . وبهذه الطريقة نضرب عصفورين بحجر واحد لأننا نضيف مادة جديدة للمشهد ونخرج المكان إخراجاً حياً إذا أضفنا إليه أشياءخاصة به تميزه ونفس هذا الإحساس الحى بالمكان يزيد من قيمة المشهد . ولقد قاله جوته « الإحساس الحى بالظروف والقدرة على التعبير عنها هو ما يصنع الشاعر » وأكبر استغلال للمكان فى فيلم (لوبتش) (نكون أو لا نكون) . فى هذا الفيلم مشهد يطارد فيه أعضاء حركة المقاومة عميلا للجستابو ويهرب العميل إلى أحد المسارح الفارغة . ويختفى من البداية تحت الكراسى وتحول أضواء المسرح إليه فيحاول الهرب وراء الستار ومن الواضح أن الستار والمقاعد والأضواء لا توجد إلا فى المسرح ولو أن المشهد جرى فى مكان آخر لكان على لوبتش أن يستغل إكسسواراً آخر .

مشهد الحلاق المشهور فى فيلم (الدكتاتور العظيم) لشارلى شابلن اختيار سليم للمكان واستغلال سليم لكل ما فيه . فالحلاق ضرورة لكل إنسان ويتناقض مع الغرور والصلف الذى يسيطر على المستبدين . وقد اختار شارلى شابلن لمشهده هذا المكان واستغل إمكان تدوير الكرسى بالقلاووظ لتسلية كراسى الحلاقين ورفعه إلى أعلى ثم إلى أسفل وبذلك استطاع أن يكسب قصته تأثيراً فلسفياً .

ومن الواضح أن التحقق من المكان والإحساس به يعتمد عل استغلال العوامل التى ترتبط بالمكان أكثر من أن يكون الديكور نفسه واقعياً . ومع ذلك فواقعية الديكور ضرورية لأن الكاميرا حطمت ما يسمى فى المسرح (بالبديل الرمزى) فى الزمن الماضى كان يكفى أن تعلق ستاراً على المسرح ليمثل حائطاً وأن تضع كرسياً ليمثل نافورة أو (أريكة) لتمثل سريراً وكان على خيال المتفرج أن يحول كل ذلك إلى حقيقة . ولكننا نتوقع من السينما دائماً الواقعية ، ولكن يجب ألا نستنتج من ذلك أن الديكورات الدقيقة الصنع المبالغ فى صنعها تشارك فى خلق القيم الدرامية

للفيلم على العكس ، إنها تلفت النظر وتبعد الاهتمام عن القصة .

وهذه الديكورات لاتهمنا فى ذاتها لأن الحياة لا تدب فيها ، إن كل أهميتها فى أنها تصور نفسية الذين يعيشون فيها أو يمثلون فيها وهناك أماكن تتميز بالجو وأخرى لا جو لها .

وهناك فنانون كثيرون حاولوا خلق جو فنجحوا وفشل آخرون . وقد نعثر أحيانًا على مكان فيه شىء نصنعه بالجو ولكن هذا الشىء بالذات يشبه المعجزة . ولا يمكن تحديده ولقد زرت أماكن عديدة فيها جو وفكرت فيها كثيرًا ولكن يبدو أن وضع قاعدة للجو مسألة مستحيلة

الزمان TIME

فى الحديث عن المكان كانت أمامنا مظاهر محسوسة وحقائق مادية ولكن أمامنا الآن عنصرًا مجردًا تمامًا لأن الزمن شىء غير مرئى . والزمن كثيرًا ما يفيد سرد القصة بالسينما أو يضر بها ضررًا بليغًا . والفارق الأساسى بين المكان والزمان أن المكان يبقى ولا يتغير تقريباً فى حين أن الزمن لا يبقى كما هو حتى ولو لثانية واحدة . فغرفة النوم لا تتغير بعد يوم أو أسبوع على حين يتقدم الوقت من دقيقة إلى أخرى . والمكان يبقى عمومًا بلا تغيير طوال القصة . ويمثل عاملاً ثابتًا متصلا ، والزمن الذى يتقدم يمثل الحركة والتقدم إلى الأمام . ومن ناحية أخرى يمكن أن تكون عندنا أماكن مختلفة فالزمن لا يختلف فى وقت معين بالنسبة لها جميعًا ، فإن فترة ساعة لا تختلف باختلاف الأماكن . وكما كان الزمن هو نفسه فى عدة أماكن مختلفة ، فإنه يقوم بدور رائع فى ربط الأماكن المتفرقة . وهذا معناه أن شيئًا يحدث فى وقت معين فى مكان معين ، يمكن أن يرتبط بحادث يقع فى نفس الوقت فى مكان آخر ووسيلة

الربط هى وحدة الزمان مثلا . زوج يشرب الخمر فى حفلة فى الوقت الذى تموت زوجته فى حادثة . أو زوجة تناجى شاباً وزوجها يقف على خشبة المسرح . وهو يقول جملة فى مسرحية هاملت (أكون أو لا أكون) أو زوجان فى شهر العسل يناقشان فيما أعداه للمستقبل . وغواصة تقترب من السفينة التى يبحران عليها .

وفى هذه الحالات يحدث أثر خاص من وحدة الزمان مع اختلاف المكان . والزمن يتحرك دائماً وحركته تمتد إلى الأمام . فالروائى يستطيع أن يناقش بكل حرية الحوادث التى حدثت فى الماضى والتى ستحدث فى المستقبل . ولكن المشاهد فى الفيلم تمثل بلا تغيير حركة إلى الأمام . فليس من المعقول أن المشهد الذى يتلو مشهداً آخر يكون قبله من ناحية الزمن . فإذا كان هذا الأمر مقصوداً كما يحدث عند استرجاع حوادث معينة (فلاش باك) ، فإن زمن المشهد يحتاج إلى عرض دقيق وحذر لأن المشاهد المتتالية تدل أصلاً على الزمن المتابع ولذلك لا يسمح للكاتب السينمائى أن يعرض المشاهد بشكل يخرج عن التتابع ولو كان فى ذلك ما يخدم أداء القصة خدمة أكبر .

إن مجموع الوقت الذى تستغرقه القصة السينمائية ليس محدوداً فقد يكون ساعتين أو عاماً كاملاً . ولكن يجب التحقق من أن كل ثانية تمر فى المشهد تمثل ثانية فى الزمن الحقيقى . فالمشهد الذى يستغرق خمس دقائق يمثل خمس دقائق لا أكثر ولا أقل . وبمعنى آخر نفس الفيلم الذى يعرض خلال ساعتين من العرض يعرض أحداثاً مرت فى مائتى سنة ولا نرى سوى ساعتين من آلاف الساعات التى تمر بها هذه الأعوام . أما بقية الوقت فإنه ينقضى فى الفترة التى تفصل بين المشاهد .

وحيث إن الوقت الذى يمر فى المشهد لا يختلف عن الوقت المعتاد فأنت تستطيع أن توجز فترة خمسة أعوام أو عشرة أعوام فى الثانية التى تمر بين تغيير مشهد وآخر . وهذا يعنى أن المشهد الذى يستمر مدة طويلة جداً سيبدأ بطيئاً جداً لأن

« جريان الوقت الذى لا يتوقف سيبدو بطيئًا إذا ما قورن بالفترات التى يمكن أن يغيرها خلال الفترة الزمنية بين المشاهد . ويمكن لكاتب السيناريو أن يقطع مشاهده بأن يعرض مشهدًا ثانيًا يعترضه . ثميعود بعد ذلك إلى المشهد الأول من النقطة التى تركه فيها . وعليه أن يبدأ منه من لحظة متقدمة بعد ذلك تمثل على الأقل الوقت الذى يكون قد انقضى فى المشهد الثانى . ومع ذلك يمكن أن يكون هناك الوقت الذى انقضى أطول لأن الوقت الذى انقضى بين المشهدين لا يكون محددًا .

وهنا يجب أن ندرك أن طول الفاصل الزمنى له أثره على القصة . وأحد الآثار الهامة التى تنتج عن مضى الوقت هو النسيان ، فالنسيان يمسح جراحنا ويجعلنا نبتسم لما غضبنا منه فى الماضى . فإذا سبنا أحد ومرت ساعة فإن غضبنا يكون حادًا . ولكننا قد ننسى تمامًا ذلك الحادث إذا مر عام ، فإذاكان الفارق الذى يفصل بين مشهدين هو يوم واحد فلابد أن تكون أحداث المشهد الذى مضى لاتزال حية فى أذهان المتفرجين ولا يكون كذلك فى أذهان شخصيات القصة فالفارق الزمنى يكون قد محا التأثير الوقتى للغضب أو الحزن أو الفرح . ولا يبقى عالقًا بالذاكرة سوى الانفعالات الرئيسية والمواقف الجذرية العميقة .

إن الفيلم الذى يطول فيه الفاصل الزمنى بين مشاهده يصبح ملحمة بدلا من أن يكون فيلمًا دراميًا ولا يمكن أن يكون دراميًا إلا أحيانًا فى المشاهد المتقاربة التى تكون فيما بينها مجموعة واحدة لا تفصلها عن المجموعة الأخرى ذلك الفاصل الزمنى المطويل .

وحين تحدثنا عن المكان تحدثنا عن الغرض من المكان ولكننا حين نتحدث عن الزمن سنتحدث عن استعماله المعتاد . فالساعات الأربع والعشرون التى يحتويها اليوم تنقسم إلى أقسام تستعمل كالمعتاد بطريقة محدودة فالنهار يخصص أصلا للعمل . والمساء للراحة والتسلية والليل للنوم . وهذا الروتين عام يشمل الجنس البشرى كله .

ولهذا يصلح هذا الروتين أساساً رائعاً للمؤثرات الدرامية . وخاصة إذا استخدم فى إثارة التناقض مثلا رجلا ينام فى سريره بالليل . هذا عمل عادى . ولكن إذا كان الرجل ينام فى النهار فعمله يناقض استخدام الوقت المعتاد وهذا قد يعنى أن الرجل إما أن يكون ماجناً يسهر الليالى أو أنه يعمل فى وردية ليلية أو أنه اضطر إلى الاستيقاظ فى الليل لحادث ما . وفى كل هذه الحالات لابد أن هناك سببا يجعله ينام خلال النهار .

مثال آخر – رجل يريد أن يخطر آخر بخبر خطير . فإذا زاره فى أثناء النهار خلال ساعات العمل فليس هناك ما يعبر عن خطورة الخبر . لأن الوقت عادى لمثل هذه الأغراض .

فإذا أراد الكاتب ألا يبين أهمية الرسالة فعليه أن يعتمد تماماً على الحوار . ولكن الكاتب المدرب يستعمل الليل كوقت مناسب . فالليل للنوم وليس لنقل الأخبار . فإذا دخل الرجل إلى منزل وأيقظ رجلاً آخر من نومه فلابد أنه يحمل أخباراً هامة . وإلا ماكانت هناك ضرورة لإزعاجه من نومه .

ولسنا نحتاج فى هذه الحالة إلى كلمة واحدة من الحوار لنبين خطورة الرسالة (عطيل الفصل الأول) « ياجو يوقظ براباتسيو من النوم » .

والموظف الكتابى الذى يجلس فى مكتبه فى أثناء النهار ليقوم بعمل عادى لكن نفس الموظف فى نفس المكتب بالليل أمر مختلف وغير عادى . فإما أنه زور فى الحسابات أو أنه مثقل بالعمل ، أو أنه يريد أن يسرق بعض المستندات .

مشهد الغيرة يمكن أن يقع فى أى وقت . ولكن إذا كانت المرأة الغيور قد سهرت طول الليل تنتظر زوجها الذى يعود من مغامرة لا يستطيع تبريرها فإن اختيار هذا الوقت بالذات يزيد من توتر العراك .

والزمن يتقدم دائماً . وكل شىء يتقدم ويتطور مربوط بالزمن وكل عمل يحتاج

إلى وقت . وكل تطور يحتاج إلى قدر من الوقت . وكل شىء يتم يستلزم فترة زمنية . فخبز فطيرة أو غلى ماء يحتاج إلى وقت . ومقياس الوقت الذى استغرقه عمل ما يتوقف على نوع العمل . فبعض الأعمال تحتاج إلى وقت طويل ، وبعضها يحتاج إلى وقت أقصر. وهذا يعنى أنك تستطيع التنبؤ بمقدار الوقت الذى تحتاجه إذا علمت بالعمل الذى بدأ . وهذا معناه أيضًا أنك تستطيع أن تقدر مقدار الوقت الذى مر إذا رأيت العمل تامًّا ، وعلى ذلك فإن تمام عمل يعنى مرور وقت معين دون حاجة إلى كثير من الشرح . ولكننا إذا عرضنا فترة زمنية محدودة ، وعرضنا النية فى عمل شىء معين وكان عرض الزمن منفصلا عن عرض النية . فإننا نكون أمام صراع مثير . ولنفرض أن ضابطًا كان عليه أن يقود جنوده إلى مكان معين قبل ظهر اليوم التالى فإن الزمن يكون قد تحدد بأربع وعشرين ساعة وقد يكون الوقت الذى يتطلبه هذا العمل هو فى هذه الحالة السير إلى ذلك المكان أطول من الفترة المحددة والصراع يقع إذن فى هذا السؤال : هل يستطيع أن يصل قبل الظهر أو لا يستطيع ؟ أو خائن ينوى كشف بعض الأسرار الحربية فى المساء . وقلم المخابرات يريد أن يمنعه عن ذلك ولكن الوقت الذى يحتاجونه لتنفيذ عملهم يتناقض مع الزمن المحدد . ونفس الصراع يمكن أن ينبع من عمليتين متناقضتين وكل عمل منهما يحتاج إلى بعض الوقت . والعمل الذى يحتاج إلى وقت أقصر هو الذى يتم قبل الآخر ، وكل فيلم من أفلام الحركة يحتوى على هذه الأشكال . هل يصل البطل لإنقاذ كل شىء ؟ مثال آخر مخرب يريد تدمير خزان وضع عليه المتفجرات وأعدها للانفجار ولابد للبطل أن يتجه إلى الخزان . فأى العملين يحتاج إلى وقت أقصر؟ ونفس المشكلة توجد عندما يتجه قطار نحو جسر تحته متفجرات فى حين يهرع حارس ينبه السائق ، أو جوكى متأخر يسرع نحو الإسطبل على حين تكون الخيول الأخرى قد استعدت للبدء فى السباق وعلى ذلك فالوقت له تأثير قوى على القصة .

عرض المكان :

كل مشهد يحدث فى مكان معين وفى وقت معين . ومن هذا يمكن استنتاج قاعدة وهى أن المتفرجين لابد أن يعلموا مكان وزمان كل مشهد . وحذف هذه المعلومات يؤدى إلى إعاقة فهمنا للمشهد لأنه ينقصنا معرفة عاملين هامين . كما أن ذلك سيحرمنا من المميزات التى تضيفها معرفة المكان والزمان إلى المشهد . وعلى ذلك فعرض المكان والزمان مشكلة ضرورية بالنسبة للسينما . والروائى يستطيع بكلمتين قصيرتين أن يدل على المكان الذى يقع فيه الحادث . مثلاً : ذهب إلى المتحف أو نام فى منزل صديق . وليس للمسرح طريقة مباشرة لعرض المكان والزمان . ولكن البرنامج الذى يوزع على المشاهدين يدلنا بالضبط أين ومتى يقع المشهد .

الفصل الأول : غرفة أكل فى منزل الباشا .

الفصل الثانى : بعد بضع ساعات .

الفصل الثالث : محل تجميل وباستثناء العناوين التى تطبع على الفيلم Captions ، أو التى قليلا ما تستخدم الآن . فإن الفيلم تنقصه حتى هذه الطريقة البدائية وأكثر من ذلك فإن متوسط عدد المشاهد فى أى فيلم يصل إلى ثلاثين مشهدًا فى حين أن المسرحية تحتوى على ثلاثة أو خمسة مشاهد وهذا وحده يضاعف المشكلة .

من الواضح أن أى نوع من العرض يتطلب حيزًا فإذا كان علينا أن نعرض مكان وزمان حوالى ثلاثين مشهداً . فإن الحيز الذى نجده فى الفيلم يبدو مضطرباً أمام عيوننا . ويبدو تصوير زمان ومكان هذه المشاهد العديدة راجع إلى مجرد الضرورة الفنية التى تتطلبها السينما بغض النظر عما تحتاجه القصة نفسها ولا عجب أن

عدداً كبيراً من الكتاب يهملون عرض الزمان والمكان ، إما ليأسهم أو لقلة درايتهم بمطلب السينما .

وإغفال بيان الزمان والمكان من أخطر أخطاء الكتابة السينمائية على حين أننا نجد على عكس ذلك أن كل أفلام كبار المخرجين تعرض الزمان والمكان بطريقة دقيقة للغاية . وعلى ذلك علينا أن نبحث فى طريقة العرض فالبيانات يمكن عرضها بطريقة سابقة على المشهد أو فى بداية المشهد أو فى أثنائه . وكل هذه الطرق معقولة مادمنا نعلم تأثير هذا التوقيت على المشهد وعلى الجمهور . ففى الطريقة الأولى نعرف مسبقًا المكان الذى يحدث فيه مشهد يعرض فيما بعد . وحين نصل إلى ذلك المشهد نكون قد تعرفنا على المكان . مثلا يقول شخص لآخر . دعنا نذهب إلى منزل فريد ، فالإعداد للمكان يكون له تأثير على المتفرجين وهو إثارة فضولهم أو يتوقع المتفرجون أن يعرض عليهم المكان الذى أعدوا له . وهناك طرق عديدة لعرض المكان فى بداية المشهد وفى أغلب الحالات يسهل التعرف على الديكور وكل ما على المخرج هو أن يبين الديكور فى المنظر العام .L.S فى بداية المشهد . فإذا كان هناك إكسسوار له طابع متميز فيمكن استخدامه لعرض المكان . فقائمة الطعام يمكن أن تدل على مطعم ، وصورة عليها إهداء يمكن أن تدل على منزل صديق . وأدوات الجراحة يمكن أن تدل على مستشفى . ومثل هذه الدلالات يمكن أن تفيد لأسباب اقتصادية إذ يكفى بناء جزء من الديكور الذى يدور فيه المشهد . ويمكن عرض المكان بالحوار أو الصوت أو أعمال الشخص . ويمكن أن تتعاون جميع هذه الوسائل فى عرض المكان . بل ويجب أن تتعاون لأن الكاميرا لا تستطيع أن تتركز إلى مالانهاية على ديكور أو إكسسوار وهكذا . وهذا فى غاية الأهمية لأن فهمنا للمكان لا يعتمد على فهم عنصر واحد . بل على فهم عدة عناصر من نفس الوقت . وبذلك فالمنظر (الديكور) يمكن أن يدل على نوع المكان مثلا . غرفة

استقبال فخمة ثم تصرفات الممثل ، فحين يقدم الممثل مشروبات يدل على أن غرفة الاستقبال جزء من داره يمكن أن يضاف الحوار إذا كان ضروريًا .

وليس ضروريًا عرض جميع المعلومات من مكان واحد فى وقت واحد أو فى أول البداية . وأهم عنصر هو نوع المكان لأنه يكشف فى نفس الوقت ، غرض المكان ويمكن بعد ذلك أن تضاف بقية المعلومات كلما كان ذلك مفيدًا .

وهذا معناه أننا نستطيع أن نعطى عنصرًا أو عنصرين من خلال إعداد المكان . وبعد ذلك نضيف بعض العناصر الأخرى فى بداية المشهد . ثم تتم التفاصيل فى أثناء المشهد . ولكن إهمال عرض المكان إهمالاً تامًا له أثر ضار . ومهما كانت الحركة مثيرة فإن فهمنا لها يرتبك حين « لا تعلم أين توجد . وسواء تحققنا من ذلك أم لم نتحقق فإننا نتساءل أين نحن ؟ وقد يسمح للكاتب أن يخفى هذه المعلومات عن المكان فى البداية ولكن على شرط أن يكشفها وقد حوى فيلم Cavalcade تجربة ناجحة ففيه مشهد حب فى سفينة . المحبان يقفان على السطح يضعان خطتهما للمستقبل . وفى نهاية المشهد يبتعدان فنرى طوق نجاة كتب عليه (تيتانيك) ، وهو اسم الباخرة الشهيرة التى غرقت فى أثناء الحرب العالمية الأولى . ولهذه الطريقة فى عرض المكان تأثير رائع . وخيال الكاتب وعبقريته جديران ليكشفا دائمًا عن طرق جديدة يعرض بهما المكان . ولكن قانون الفيلم يظل دائمًا . يجب أن يعرف المتفرجون مكان كل مشهد .

عرض الزمان :

يكفى التعرف على المكان مرة واحدة لأنه لا يتغير . فإذا وقعت عدة مشاهد فى نفس المكان فيكفى التعرف عليه لأول مرة . وبعد ذلك يمكن التعرف عليه بسهولة . وهذا يعنى أننا كلما تقدم الفيلم بنا حتى نهايته لا نحتاج إلى عرض المكان

ما دام المكان نفسه يظهر مرات متوالية . وفائدة ذلك أن اهتمامنا يتركز على الحدث ولا نحتاج إلى الانتباه إلى المكان ولكن الأمر يختلف بشأن الزمن : فالزمن يتغير دائمًا ولابد من عرضه باستمرار . والحاجة إلى عرض الوقت عرضًا محددًا بالضبط اقل شدة من الحاجة إلى عرض المكان إلا فى حالة العودة بالأحداث إلى الوراء فنحن نعلم أن كل مشهد لاحق يحدث فى وقت لاحق . وسؤالنا الوحيد هو : بعد ى وقت تحدث هذا المشهد؟ ويمكن الإجابة عن هذا السؤال . بطريقتين مختلفتين . إما أن نعرض الوقت الذى يحدث فيه المشهد الأول ، ثم نعرض الوقت الذى يحدث فيه المشهد الثانى منفصلين وبذلك نحدد الفاصل الزمنى بين المشهدين ، وإما أن نعرض الوقت الذى يحدث فيه المشهد الأول ، ثم الفاصل الزمنى قبل عرض المشهد الثانى . وواضح أن هذه الطريقة تفرض الوقت الذى سيحدث فيه المشهد الثانى . وبهذه الطريقة نحصل على حلقة لا تنقطع من الوقت خلال كل مشاهد الرواية . ولهذا يجب العثور على نقطة نبدأ منها . فلابد أن نعلم الوقت بالتحديد الذى يحدث فيه المشهد الأول بالذات ويمكن أن تكشف الملابس والموضة والإكسسوار عن العام الذى تحدث فيه الحوادث الأولى فإذا كان الفيلم تاريخيًا فالملابس تدل على العصر . وغالبًا ما تفيد الإشارة إلى حادث يمثل علامة مميزة خلال مجرى الزمن . مثلا اختراع السيارة ، أو ثورة ١٩٥٢ ، أو الحرب العالمية وجميع المشاهد التالية ترتبط بالوقت الذى تحدد فيه البداية والوقت الذى تستغرقه القصة يتكون من مجموع الفواصل الزمنية التى تفصل بين المشاهد مضافًا إليها الوقت الذى تمثله المشاهد نفسها والزمن شىء مجرد وغير منظور ولذلك لا يمكن عرضه إلا بما يعبر عنه تعبيرًا عمليًا . ومادامت أية حركة أو أى تطور تستغرق قدرًا من الزمن فإنه يمكن تقديم الفترة الزمنية نتيجة حدث ما . أو بتصوير نهاية تطور حادث من الأحداث . ويمكن تصوير ذلك بسهولة فى الفيلم وبهذه الطريقة يمكن تصوير

الزمن ويمكننا أن نعتبر تحول النهار إلى اليل والليل إلى صباح تطوراً .

ومن المعلومات العامة أن هذا التغيير يحتاج إلى حوالى ١٢ ساعة ونفس القاعدة تنطبق على تغيير الفصول . فمشهد يحدث فى الربيع ومشهد يحدث فى الخريف يعنى انقضاء نصف عام وقد يعنى انقضاء عام ونصف .

إن تقدير الوقت يتم عادة بطريقة لا واعية ولكى نفهم الوقت الذى يستغرقه عمل من الأعمال فلابد أن نعلم القدر الذى يحتاجه هذا العمل .

مثلا : إذا قال رجل : سأذهب إلى المنزل بعد كتابة هذا الخطاب ، فإننا نعلم أنه لن يحتاج إلى وقت كبير ليصل إلى منزله لأن كتابة الخطاب لا تستغرق وقتًا طويلاً . وإذا قاد شخص سيارته من القاهرة إلى الإسكندرية فجميع من فى مصر يعلمون أن هذه الرحلة تستغرق ٣ ساعات تقريباً فإذا كان على هذا الشخص نفسه أن يركب طائرة فكلنا يعلم أنه لابد أن يمضى نصف ساعة حتى يصل إلى الإسكندرية ، وقد لا يكون هذا التقدير دقيقًا ولكن تقديرنا على أى حال لن يقول لنا إن الرحلة سوف تستغرق ساعتين أو شهرًا . ولكن حين يقول موسيقار إننى أنتظر الوحى فإننا لا نستطيع تقدير الوقت الضرورى لأننا لا نعرف الوقت الذى يحتاجه الموسيقار .

ولابد أن نعلم العلاقة بين الوقت وبين العمل كطريقة مرغوب فيها للعرض وكنتيجة غير مرغوب فيها . فإذا كنا نعلم أن رجلا يحتاج ليذهب إلى عمله فإننا لا نستطيع أن ندعه يظهر قبل هذا الوقت حتى ولو احتاجت القصة لظهوره .

ولا نستطيع أن ندع أحدًا يطلب من طبيب الحضور وأن يظهر الطبيب فى نفس الوقت ولابد أن تمضى فترة من الوقت وأن يصل الطبيب فى المشهد التالى . وهذا هام خصوصًا إذا كنا أمام عملين مختلفين وكل عمل يعرض وقتًا مختلفًا . وتمثل

مثل هذه الحقائق عقبات بالنسبة لتكوين القصة ويغلب إذا أهملت أن توصل إلى نتائج سخيفة .

فإذا كنا نريد عرض الوقت فى المشهد التالى بشكل مباشر واضح بدلا من طريقة الفاصل الزمنى بين المشهدين . فأمامنا الحوار . وهى نفس طريقة عرض المكان . ويمكن أن يعد وقت هذا المشهد من قبل ، وفى بداية المشهد أو أن يخفى حتى آخر المشهد . .

الفاصل الزمنى :

فى بعض الحالات يعطينا عمل أو تطور يحدث بين مشهدين فكرة تقريبية عن الفاصل الزمنى . ولكن فى كثير من الحالات لا يوجد عمل أو تطور يحدث بين المشهدين . ولذلك نبحث عن الطرق والوسائل التى نعرض بها هذه الفواصل الزمنية التى لم تتحدد بعلاقة ما بما يحدث فى المشاهد .

ووقت المشهد الأول ووقت المشهد الأخير يحددان كل الوقت الذى تستغرقه الرواية وقد يكون أربعاً وعشرين ساعة أو عدة سنوات . وفى خلال هذه الفترة تتوزع المشاهد الستون .

ويمكننا تشبيه الفاصل الزمنى كله بخط معتدل .

وفى هذا الخط يمكن أن نرمز للمشاهد بـ م . وتمثل المسافة بين المشاهد الفترة الزمنية التى تقع بها . فإذا لم تكن منتظمة . فإن إحساسنا الجمالى يصاب كما يعسر علينا فهم المشاهد التى تتلو بعضها بفواصل غير منتظمة .

م مم م م مم م. مممم مم م مم. . م

وهناك طرق مختلفة وهى نتيجة طبيعية للقصة وطولها . فإذا كان الوقت كله

بضعة أيام فيمكن أن تتبع طريقة سابقة للفواصل الزمنية بين المشاهد . وإذا كانت الفترة طويلة فيمكننا إضافة كتل متعددة من المشاهد تفصلها فواصل متساوية وفواصل متساوية تفصل بين المشاهد . أو قد تبدأ مع الفواصل الكبيرة التى تتطور إلى فواصل أصغر . بل يمكننا أن نستعمل طريقتين مختلفتين فى نفس الرواية . ويلى بعض الإيضاحات بالرسم .

م م م م م

مممم مممم مممم مممم مممم

م م م م م

مممم مممم مممم ممم مممم

م م م م م

واضح أن هذه الأمثلة لا تستنفد جميع الإمكانيات ولكن يجب إدراك التأثير الذى يحدثه الترتيب غير المنتظم من الناحية الجمالية .

وهناك نغم معين فى غاية الضرورة لإيقاظ خيال المتفرج . فإذا تعود المتفرج على نغم معين . فى الربع الأول من الفيلم فلابد أنه سيتنبأ بالفترة الزمنية التى تفصل بين المشاهد فى بقية الفيلم .

وسوف يتدرج فهمه بسهولة مع الفيلم وبذلك ينتهى حل إشكال الوقت .

أما إذا فشل المؤلف فى تكوين هذا النغم فإنه يواجه إشكالا خطيرًا : إما أن يضيع مكانًا كبيرًا لعرض الوقت فى كل مشهد وبذلك لا يخلو هذا المكان لعرض شيء آخر . أو أن يهمل عرض الوقت وبذلك يقود المتفرجين إلى التخبط .

فإذا نظرنا إلى حياتنا وجدنا أن الحوادث الهامة فيها حدثت بنغم زمنى معين . فالحوادث كالميلاد وأول محاولات الكلام ودخول المدرسة والتخرج والزواج

والطفل الأول ، تقسم حياتنا بشكل معين فإذا نظرنا إلى الفواصل الزمنية التى تفصل بين هذه الحوادث وجدنا أن الحوادث فى البداية أقصر ، ثم أنها تنمو تدريجيًّا . وأكبر الفواصل هى ما يحدث فى النصف الثانى من حياتنا الذى ينتهى بالموت كالحادث الأخير .

الفصل الثامن

انتقاء المعلومات

تعلمنا حتى الآن ، الوسائل التى يكشف بها الفيلم عن المعلومات ويمكننا الآن أن ننتقل لبحث وظيفة المعلومات . ومن الضرورى أن نفهم أن القصة ليست إلا سلسلة من المعلومات فالقصاص يحكى للمستمع ما يدور من حوادث وما يدور حول شخصيات .

والفيلم يختلف عن الرواية الطويلة . وعن المسرحية فى طريقته التى ينقل بها معلوماته وعلى الرغم من أنه يصعب استنتاج أى قواعد من الروايات نظرًا لاختلاف أنواعها ولكننا يمكن أن نقول باطمئنان إن الرواية تستطيع أن تعطى جميع معلومات الحكاية وهذا يعنى أنه يمكن للرواية أن تحكى كل شىء عن الشخصيات وعن ماضيها وأفكارها وأعمالها . بل إن بعض الروايات تصور العصر الذى تعيش فيه تلك الشخصيات ، والجو والتاريخ والعادات . ويكفى أن نذكر

الصورة الضخمة التى رسمتها ثلاثية نجيب محفوظ بين القصرين والسكرية وقصر الشوق .

أما عن المسرح فيمكن أن نقول إنه يعرض أحداث المشهد كاملة ومؤلف المسرحيات لا يملك غير الحوار كطريقة لنقل المعلومات التى يريد نقلها الجمهور . ويمكنه أن يدع الممثلين يتكلمون عن الحوادث التى وقعت أو الحوادث التى ستقع . ولكنه لا يستطيع أن يخفى الحوادث التى تحدث فى أثناء المشهد المعروض . ولكن المعلومات التى تنقلها السينما ليست معلومات كاملة ولا شاملة . إنها بالذات معلومات مختارة .

وطبيعى ، إن الرواية والمسرحية كلاهما ينتخب إلى حد ما قدراً من المعلومات . ولكن الانتخاب يلعب دوراً أعظم فى الكتابة السينمائية . وهذا يرجع إلى الشكل الخاص لهذه الطريقة الجديدة فى التعبير .

وقد رأينا أن الكاميرا تقتطع أجزاء من الكل وبذلك تنتخب معلومات معينة ، ورأينا أن السينما لا تعرض كل القصة بل تعرض بعض المشاهد ، أى تختار أجزاء من القصة . فالسينما تنتقى من تلك الثروة الهائلة من الحقائق بضعة حقائق معينة ، وتحكى بعضها وتترك بعضها مفهومًا بلا عرض أما وهذه هى الحال فعلينا إذن أن نتعلم كيف نختار .

ويجب أولا أن نعرف أن اختيار المعلومات حر بطريقة جزئية . وهو لا يتوقف على تقدير المؤلف بل تحدده أيضًا مطالب القصة . وعلى ذلك يجب أن يقدم المؤلف عناصر لتمكن الجمهور من فهم القصة فهمًا كاملاً ، وعليه ألا يترك أى عنصر ضرورى غامضًا أو غير مؤكد .

ولقد قال أرسطو :

« طالما كانت الحبكة ممتدة طوال القصة فإن القصة تطول . ويكون جمالها على

حساب جاذبيتها » . ومن البديهى أن المؤلف لو أراد أن يضاعف جاذبية قصته فإن عليه أن يزيد من حكايته ، وأن يحكى مزيدًا من الأحداث عن مزيد من الأشخاص ، ومع ذلك فالفيلم يمكنه من ذلك لأنه لا يتطلب المعلومات كاملة ويستطيع باختيار ذكى أن يحكى قصة معقدة بنفس كمية المعلومات التى يستخدمها فى قصة فارغة وهى المعلومات التى لا ينجح فى انتقائها .

ولكى يختار المؤلف المعلومات الصحيحه عليه أن يعلم كل المعلومات التى تتصل بالأحداث والتطورات وعلى الرغم من أن القصة – فى شكلها النهائى – لا تقول كل شيء ، فقد يتصورها المؤلف جزئيًّا . ولو فعل ذلك لاختار المعلومات الخاطئة . وكان اختياره خاطئا .

ومادام الكاتب لا يستطيع أن يعطى كل المعلومات المتصلة بالقصة ، فعليه أن يختار المعلومات الهامة ، ولا توجد ثمة قاعدة عامة لتحديد ما هو مهم . إن « المهم » يختلف من قصة لأخرى . وإذا كانت القصة حول زوج يهجر زوجته فقد لا يكون من المهم أن نعرف أنه يحب لعب التنس ، ومن المهم أن نعلم أنه لا يريد أن يعطيها أى مبلغ من المال لإعالتها . ومع ذلك فقد يتوقف تصوير الشخصية فى قصة أخرى . على وصف لاعب التنس . وإذا كان أحدهم يطلب العمل فى مصنع للطائرات فإن عليه أن يكتب استمارة خاصة تختلف عن الاستمارة التى يكتبها لو أراد أن يفتح حسابًا جديداً فى مصرف . وذلك لأن المصنع والمصرف يهتمان بحقائق مختلفة . وعلى ذلك فالعناصر المختلفة مهمة للقصص المختلفة . وأحسن طريقة هى أن تسأل :

ماهو الضرورى ؟

والكاتب المجيد يستطيع أن يلخص المعلومات كلها إلى ماهو مهم ويستطيع أن

يحكى قصته فى حيز أصغر من الحيز الذى يحكى فيه الكاتب العاجز عن انتقاء المعلومات الضرورية ومادام حيز الفيلم محدوداً ، فإن الكاتب الذى يعرف كيف يختار المعلومات الضرورية يستطيع أن يحكى أكثر عن التطورات والأحداث ، من الكاتب الذى تضطرب فى رأسه المادة القصصية المحملة بخير المعلومات المهمة .

وقد يعطى الكاتب « لحادث واحد معلومات قليلة أو القدر الصحيح من المعلومات أو معلومات أزيد . وسنرى أن القدر الصحيح من المعلومات ليس حتما هو القدر الضرورى ليجعل المشهد مفهومًا » .

وحتى نستغل قيمة الموقف لايكفى أن نجعل الموقف مفهومًا ، ولكن يجب أن يكون مؤثرًا وممتعًا أيضا . وفى حين لابد من معالجة وسائل التعبير بأكثر الطرق اقتصادًا ، فلابد أن تكون كمية المعلومات معتدلة وليست موزعة .

ولنفترض أن أمامنا مشهدًا يترك فيه الزوج زوجته ليحصل على الطلاق . فيقول لها إنه سيذهب لمحاميه . ويخرج من الغرفة . وعلى الرغم من أن دلالة المشهد واضحة مما قد يجعل المؤلف يؤمن بأنه أعطى المعلومات الكافية فالمشهد – فى هذه الحالة ليس مثيرًا إذ يحوى معلومات قليلة .

ولكن لنفترض أن القصة تمدنا بمعلومات أكثر تخص هذا المشهد كأن نكون قد عرفنا من قبل أن الزوجة تحب زوجها حبًا شديدًا . هنا يكتسب المشهد قوة . وإذا كنا قد عرفنا أن الزوج يترك زوجته بسبب امرأة أخرى فإننا ندخل إحساس الغيرة . وإذا علمنا أن الزوج يترك زوجته دون أى مال لإعالتها فإننا نحس بالغضب . وإذا كنا نعلم أنها ستلد طفلا فسنشفق عليها . وإذا كنا نعلم أنها قد تزوجته ضد رغبة أبويها وأنها تركت الثراء والطمأنينة لتكون معه فإننا نحس بالأسف لحالتها .

ففى الحالة الأولى حيث لاتوجد معلومات إضافية لايؤثر المشهد فينا . ولكنه فى الحالة الثانية يثير فينا الانفعالات . وإن كان يمكن أن يمثل المشهد فى كلتا الحالتين

بطريقة واحدة وقد تستعمل نفس الكلمات ونفس الحركة ونفس الممثلين . وقد يكون المشهد مفهومًا دون أن تضاف إليه أية معلومات أخرى . ولكن المتفرج الذى يرى المشهد ولديه معلومات سابقة سيتأثر أكثر من المتفرج الذى يكون ذهنه خاليًا من أى معلومات سابقة .

ولننظر إلى مثال آخر – مشهد صامت واضح فى حد ذاته . رجل يفقد ألف جنيه فى ملهى للمقامرة ثم ماذا . لايوجد شيء خاص يؤثر فى هذا المشهد . فإذا كان الرجل مليونيرًا فإنه يستطيع تحمل هذه الخسارة ولكن إذا علمنا أن الرجل فقير وأنه فقد آخر درهم يملكه فالدراما تبدأ . وإذا علمنا أن الرجل كان سيدفع النقود أجرة عملية جراحية لإنقاذ أمه المريضة فالمأساة تتضح من المشهد برغم أننا لم نسمع كلمة واحدة .

إن ضياع ألف جنيه لايجعل المشهد مثيرًا ولكن المثير هو المعلومات التى يتضمنها هذا الحدث . وليس حتمًا دائمًا أن تكون المعلومات كثيرة ، حتى يتغير تأثير المشهد ويزداد . إن كلمة واحدة مثل « فقط » قد يكون لها تأثير درامى كبير .

مثلا – فتاة صغيرة تدهمها سيارة الأصدقاء يحملون الخبر إلى أمها . فإذا قيل أن المصابة هى ابنتها فإننا نحس بالأسف العميق لكننا إذا علمنا أن الفتاة هى وحيدتها فالتأثير يكون مفجعًا .

ومن هنا يمكن أن نستنتج أن القصة التى تكشف عن معلومات قليلة للغاية لايمكن أن تكون مثيرة ولامؤثرة ولادرامية . ولكن المعلومات الكثيرة جدا تحدث أثرًا سيئًا كذلك . فمن ناحية ، نجد أن كثرة المعلومات عن حادثة واحدة تحجب المعلومات الكافية التى تتصل بحوادث أخرى ، كما تحيط بالمعلومات الكثيرة جدا معلومات غير ضرورية لفهم المشهد أو لتقديره . وتحجب هذه المعلومات الزائدة الأثر الدرامى للفيلم .

وحين نعثر على القدر المناسب من المعلومات فإننا نستطيع أن نتقدم بعد ذلك إلى السؤال التالى :

فى أى وقت يجب إعطاء المعلومات فى القصة . ؟

إننا لانعلم شيئًا فى بداية الفيلم . وخلال القصة تتجمع المعلومات حتى نصل إلى النهاية فنعلم كل شيء. فإذا فشل الكاتب فى إعطائنا هذه المعلومات عن العناصر الهامة وإذا تركنا لانعرف شيئًا عن بعض التطورات فيكون قد فشل فى إعطائنا قصة كاملة ، ويمكن أن تتراكم المعلومات لأننا نقبل كل عنصر من عناصر القصة وكأنه ثابت حتى تأتى المعلومات الجديدة فتفقد المعلومات كل مالها من قوة وهذا الاستمرار فى إعطاء المعلومات له أثران : لأن دور المعلومات فى البداية يكون أكبر من دورها فى النهاية . فما دمنا نبدأ من لاشيء فإننا نعطى كل المعلومات الممكنة فى البداية وذلك لأن المتفرج لايمكن أن يحس بأى إحساس مالم تتراكم لديه ثروة من المعلومات وبذلك يخصص الجزء الأول من القصة لعرض الحقائق التى تمهد للمواقف الدرامية التالية وليس من السهل تقديم كل المعلومات الأولية دون أن يصيب البطء قصتنا أو يصيبها الملل . والنجاح فى هذه المشكلة دليل على مهارة الكاتب . ولحسن حظ عدد كبير من الكتاب غير المجيدين ، فالجماهير تبدأ فى المشاهدة وهى حسنة النية مما يجعلها لاتحس دائمًا بفتور الفصول الأولى . ويمكن وصف الأثر الثانى لاستمرار المعلومات بالطريقة الآتية : على الرغم من أننا قد لانحتاج إلى معلومات معينة إلا فى مرحلة لاحقة من القصة إلا أنه يمكن اعطاء هذه المعلومات قبل ذلك . طالما أمكن أن يدوم تأثيرها حتى اللحظة الأخيرة التى نحتاج فيها إلى تلك المعلومات . وهذا مايسمى باللغة الحرفية (بذر المعلومات) . وميزة

هذه الطريقة هى أن المعلومات تبذر فى المكان الملائم ثم تجنى ثمارها فى مرحلة لاحقة .

مثلا : إذ نقرر أن رجلا يصبح شريرًا إذا سكر . ورأينا أن رجلا آخر قد أسكره . فسنعلم أى خطر يهدد هذا الرجل . وبذلك نجنى ثمرة ماسبق أن بذرناه من معلومات .

والكاتب يبذر فى بداية القصة المعلومات التى تفيده فيما بعد . ومع هذا فإنه لن يحاول فى المرحلة التالية أن يضيف عناصر جديدة بل سيستعمل تلك العناصر التى سبق أن قدمها .

وقد يقرر الكاتب أحيانًا إعطاء المعلومات فى الوقت المناسب التى يحتاج إليها بالذات . ويمكن تسمية ذلك بالكشف عن المعلومات . وقد تؤدى المعلومات حول عنصر من العناصر المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بعامل آخر إلى خلق أثر قوى وخاصة إذا كان هذان العنصران يتناقضان معًا فى موقفهما .

فمثلا : نعلم قبل أن يتزوج الرجل بأنه فقد وظيفته وماله (فيلم العزيمة) . وينتج تأثير الكشف عن هذه المعلومات بالتوقيت الصحيح . ولو أن هذه المعلومات بذرت من قبل لفقدت أثرها القوى .

فإذا فشل الكاتب فى بذر المعلومات أو فشل فى الكشف عنها عند الحاجة إليها ، فإنه يكون قد حجب المعلومات . ويجب ألا نخلط بين هذه الحالة وبين فشله فى إعطاء المعلومات لأن هذا الخطأ الثالث لامبرر له ولاهدف . إن هذا الخطأ ينتج من عدم قدرتنا على فهم حادث . أو من أننا نحرم من التقدير أو من الانفعالات . لأن معلوماتنا عن الحقائق لاتكفى .

وإخفاء المعلومات يثير بلا شك فضول المتفرج . والفضول معناه الرغبة فى المعرفة . وبذلك يمكن للكاتب أن يثير اهتمام المتفرج بأن يثير فضوله . ولكن عليه

فى نفس الوقت . أن يتخذ حيطته حتى لايجعل الأمر غير مفهوم على الإطلاق . وبذلك يحرم المتفرج من كثير من الانفعالات والأحاسيس .

لقد كنا حتى الآن نفترض أن كل المعلومات صادقة . ولكن القصة يمكن أن تعطينا معلومات مضللة أيضًا . والأصل فى المتفرج أن يصدق كل مايقال له . ولذلك يمكن أن يؤدى به ذلك إلى التصديق بأشياء خاطئة . فقد يظن مثلا أن شخصًا معينًا هو القاتل . فى حين هو برىء كذلك قد يعتقد أن محتالا شخصية لها مكانتها الاجتماعية ، ومع ذلك فمن الضرورى أن تصحح المعلومات الخاطئة فى النهاية ومهما كان هذا متأخرًا فإذا اختار الكاتب أحسن لحظة ليكشف الحقيقة ، استطاع أن يحصل على أقوى التأثيرات (هل تذكر فيلم ربيكا) لقد ظل الجمهور يعتقد طيلة الوقت أن الرجل يحب زوجته المتوفاة برغم أنه كان فى الحقيقة يكرهها .

ولو راجعنا هذا الفصل لوجدنا أن اختيار المعلومات يجعل القصة أكثر إثارة . بل قد تصبح القصة قوية وأكثر أثرًا لأنها لاتعطى كل المعلومات . ولأن المعلومات قد تعطى فى أنسب الأوقات فإن الدهشة قد تصدم المتفرج . ولأن المعلومات يمكن أن تخفى فإن المتفرج يثيره الفضول . ولأن كشف المعلومات يتم فى الوقت المناسب فإن تأثيرًا جديدًا يحدث وهذا التأثير يتصل بمجرى الحوادث العادى ولكن بطريقة حكاية القصة . وبذلك يمكن أن تصبح القصة أكثر إثارة للجمهور من إثارتها للكاتب الذى يعرف كل المعلومات فى كل الأوقات

الفصل التاسع

تقسيم المعلومات

لم يستنفد الفصل السابق كل وظائف المعلومات .

وحتى الآن لم ندرس إلا المعلومات التى لابد من إعطائها للمتفرج . ولكن علينا أن نتحقق من أن هناك عدة ممثلين فى القصة ، وأن كل ممثل قد يختلف فى معلوماته عن الأحداث عن الممثل الآخر ، كما أن معلوماتهم قد تختلف عن معلومات المتفرجين .

وتقسيم المعلومات هذا معقد جدًّا ولكن لابد من فهمه ولنفترض أن (ا) قتل وأن (جـ) كان حاضرًا فى أثناء القتل . ولذلك فهو يعلم ما يعلمه (ا) ولكن (ب) ، (هـ) لايعلمان شيئًا وقد يرى المتفرجون الحادث فيعلمون مايعلمه (ا و جـ) وقد لايرى المتفرجون الحادث ولايسمعون عنه ويكونون مثل ب و هـ .

وهذا التفريق فى المعرفة يضاعف الحاجة إلى المعلومات ويضاعف تأثيرها

أيضًا . وقد تكون لدى (جـ) المعلومات الصحيحة فى حين لايعلم (هـ) كل المعلومات وقد تكون عند (جـ) أخبار خاطئة وقد يكون عند الجمهور وعند (ب) الخبر اليقين . وعند (هـ) أخبار خاطئة . وقد تنقص كل المعلومات ، وعند (و) الخبر الصحيح . وقد يعلم الجمهور أخبارًا خاطئة ويعلم الممثلون الحقيقة ، وهناك فروض أكثر ، ولكل فرض تأثير معين على القصة .

فإذا افترضنا أن (د) مخبر سرى وأنه الوحيد الذى يعرف القاتل . ولايعلم أحد من الممثلين أو المتفرجين شيئًا . وإذا افترضنا أن القاتل يعد مؤامرة لقتل المخبر . ولما كان الجمهور يعلم بما يحاك للمخبر ويراه يسير نحو حتفه ، فإنه بلاشك سيحاول تحذيره ويهب من أجل ذلك ولكن قد يحدث أن الجمهور أو المخبر لايعلم أى شىء عن المصيدة فيؤخذ والجمهور على غرة .

والفرق بين حبس المعلومات عن الممثل وحبسها عن المتفرجين يظهر كالآتى .

مالم يبدأ الممثل فى معرفة أى شىء عن حقيقة سابقة فلن يستطيع أن يبدأ فى أى عمل يتصل بهذه الحقيقة . فالحركة تتوقف حتى يعلم الممثل ولكن الحركة قد تتصل وقد تتطور حتى ولو لم يكن الجمهور على علم بالحقيقة وفى هذه الحالة يثور فضول الجمهور لمعرفة الخبر .

وقد نرى لصًا يسرق سيارة ولا يمكن لأحد الممثلين – مادام لم يكن موجودًا فى أثناء الحادث – أن يطارد هذا اللص ، هذا مالم يعلم الممثل بالسرقة ، فإذا لم نستطع أن ننقل هذه المعلومات إلى الممثل ثم يتصرف كأنه يعرفها فإن الجمهور سوف يتساءل .

كيف له أن يعلم ؟

ويمكن استغلال ذلك فى اتجاه آخر . حين يفترض الجمهور أن ممثلا معينًا لايعلم

شيئًا ويتصرف كما لو كان لايعلم شيئًا . وفجأة يكشف أنه كان يعلم طيلة الوقت .

مثلا – روبرت كمنجز فى رواية المخربون لألفريد هيتشكوك يشك فى أنه هو المخرب ويهرب عند موسيقى أعمى فيستقبله أحسن استقبال .

وهنا نحسب أن الرجل الأعمى لم ير القيد الذى يقيد معصم روبرت كمنجز وفجأة يكشف الأعمى أنه سمع منذ البداية صرير القيد وأنه كان يعلم طيلة الوقت أن ضيفه طريد العدالة .

وقد يعلم ممثل معلومات لايعلمها الجمهور وقد يعلم المتفرج مالا يعلمه الممثل وقد يعلم الجمهور والمتفرج معًا نفس الشىء . وهذه الاحتمالات الثلاث تقسم طريقة كشف المعلومات إلى ثلاث طرق .

أولا تعطى المعلومات للممثل والمتفرجين فى اللحظة الأخيرة وقد يرون حادثًا معينًا . وبذلك يعلمان نفس المعلومات .

ثانيا – يعطى عنصر معين من القصة لأحد الممثلين وفى نفس الوقت للمتفرجين .

ثالثاً – تتجمع لدى الجمهور معلومات لايدرى عنها الممثل شيئًا وبذلك يكون كشف هذه المعلومات للمتفرجين ضروريًا . وعيب هذه الطريقة وخطرها أن الجمهور يفقد صبره لأنه لابد من حكاية المعلومات التى يعرفها الجمهور على الممثل . والحالة الوحيدة التى يكون فيها كشف المعلومات بهذه الطريقة مثيرًا حين تكون لرد الفعل عند الممثل أهمية خاصة . وحتى يتغلب الكاتب على الملل الذى يثيره تكرار المعلومات فعليه أن ينقل هذه المعلومات إلى الممثل بطريقة غير مباشرة وغالبًا مايفترض الكاتب أن نقل المعلومات قد تم خلال الفاصل الزمنى بين المشهدين .

وهناك صعوبات عديدة فى الحالة الأولى التى تكون فيها عند الممثل معلومات

ليست عند الجمهور ، فكيف يجد المؤلف الطريقة للإدلاء للمتفرجين بمعلومات يعلمها الممثلون من قبل؟ هنا يتعذر على الممثلين أن يقولوا هذه المعلومات مرة أخرى حتى يشركوا الجمهور فيها . وأحيانًا يجد المؤلف ممثلا يمكن أن تقال له هذه المعلومات وأحيانًا أخرى يضمن الحوار أو الحركة تلك المعلومات ولكن هذه الطريقة تحتاج إلى جهد كبير غالبًا .

وآخر نتائج تقييم المعلومات هو خلق سوء التفاهم مما يصبح له أثر كوميدى خاص ، وهذا هو سوء التفاهم فى الكوميديا المرتجلة القديمة فمثلا يظن ممثل أن ممثلا آخر هو شقيق المرأة فى حين هو زوجها ، أو قد يعتقد مجنى عليه أنه يتحدث إلى بوليس سرى على حين هو يتحدث إلى زعيم عصابة ومسرحية شكسبير Comedy of Errors (كوميديا الأخطاء) ليست إلا سلسلة من حلقات سوء التفاهم . الذى ينتج من تقسيم الحقيقة فإذا اشترك الجمهور فى الخطأ فإن الأثر المضحك لاينتج إلا عندما تنكشف الحقيقة ، ولكن إذا كان الجمهور يعلم الحقيقة فى حين يتخبط الممثل فى سوء التفاهم ، فإن الجمهور يتمتع بالموقف .

والتأثيرات الكوميدية تحدث غالبًا من سوء التفاهم فقد نعتقد أن ممثلا يتحدث عن زوجته وهو يتحدث فى الحقيقة عن حصانه ، وأغلب الضحكات التى تثيرها الفكاهات الدارجة والتى يمثلها عادل إمام وإسماعيل ياسين من قبله تنتج من سوء التفاهم الذى يحدث من تقسيم المعلومات .

وتقسيم المعلومات يتطلب اهتمام المؤلف اهتمامًا شديدًا . لأنه لو عالجها معالجة صحيحة أكسبنا مؤثرات جديدة كما يكسب القصة تأثيرًا أكبر مما يكون عليه أثرها الحقيقى .

الفصل العاشر

الشكل الجديد

بعد أن بحثنا فى المميزات المادية للشكل السينمائى ، وشرحنا فكرة الحيز وفكرة الصورة والصوت ووسائل التعبير والتكبير والتكوين والمشهد بأركانه المكانية والزمانية والفاصل الزمنى واختيار المعلومات وتقسيمها .

ومجرد تعداد هذه العناصر يكفى لكى يثبت أن السينما شكل جديد وأصيل لحكاية القصة يختلف عن الأشكال الأخرى كاختلاف الأوبرا عن القصة القصيرة أو المسرحية عن القصة الطويلة (وبذلك يجب أن نتوقف عن الظن أن هذا الشكل الجديد ليس سوى تحوير طفيف عن الطرق الأخرى التى تحكى بها القصة) .

وبدلا من أن نحمل هذا الشكل الجديد بالأخطاء والقواعد التى تتصل بالفنون الأخرى لابد أن نعترف له بحياة وشكل مستقلين ولكى نوضح هذه النقطة أكثر قد يكون من الأفضل أن نقارن بين المميزات المادية لكل شكل من الأشكال الثلاثة لحكاية القصة .

	الرواية	المسرحية	الفيلم
الطول	لا حد له من مجلد إلى ١٠ مجلدات	١٢٠ – ١٥٠ دقيقة	٩٠ – ١٢٠ دقيقة
تقديم الحوادث	تحكى	تمثل	تمثل
عدد المشاهد	لا حد له	محدد من ٣ ١٠ تقريباً	من ٦٠ إلى ٩٠ مشهدا تقريباً
عدد الشخصيات	لا يحصى	محدد	محدد نسبيًا
استخدام الوقت	حـــر	حر	حـــر
تقدم الوقت	حر فى التقدم أو الرجوع إلى المستقبل أو الماضى	إلى الأمام وإلى الخلف	إلى الأمام وإلى الخلف
الفواصل الزمنية	ليس ضروريًا	ليس ضروريًا	ضرورى
اختيار المكان	حـــر	محدود	حـــر

	الرواية	المسرحية	الفيلم
استخدام الحوار	حـــر	كامل	محدود
أفكار الشخصيات	موصوفة	مكتومة	مكتومة
أفكار المؤلف	موصوفة	لا توجد	لا توجد
الروابط بين المشاهد	موصوفة	لسى ضروريًا	لا توجد
غرض الزمان والمكان	موصوفة	بالبرنامج الذى يوزع مع المسرحية	ليس بالطريقة المباشرة إلا فى العناوين
عرض البواعث	موصوفة سيكولوجيًا	من خلال الأحداث	من خلال الأحداث
التكبير	لا يوجد	لا يوجد	مهـــم
وقت الجمهور	غير محدود	جلسة واحدة	جلسة واحدة
إعادة القراءة	ممكنة	مستحيلة	مستحيلة

ملحوظة (أصبحت الإعادة الآن ممكنة باختراع الفيديو كاسيت) .

وكثيرًا ماتحدث مبالغة فى تصوير التشابه أو الاختلاف بين هذه الأشكال الفنية . وهناك عدد قليل من الكتاب ممن يعرفون كل فن من هذه الفنون معرفة أكيدة ، وتفضيل مؤلف لشكل من الأشكال الفنية لاينتج حتمًا من أنه أكثر خبرة فيه . إن هذا التفضيل يرجع أيضًا إلى مزاجه الذى قد يفضل شكلا معينًا ، والقائمة التى تأتى فيما بعد تعنى فقط بالمميزات المادية لكل من الرواية والمسرحية والفيلم ، وعلينا ألا ننسى أن خلافات هذه الأشكال تؤثر تأثيرًا حيويًّا على البناء الدرامى لكل فن من هذه الفنون .

ولو أننا نظرنا فى هذا الجدول لاتضح لنا أن الشكل فى الرواية ليس محتمًا ، مما يعطى المؤلف حرية أكثر فى حين أن المسرح محدود يقيد المؤلف بشكل ضيق على حين أن الفيلم هو ابن الرواية والمسرح معًا لأنه يجمع بين صفات من هنا وصفات من هناك وله صفات جديدة أخرى .

فالفيلم يشبه الرواية فى حرية الزمان والمكان ويشبه المسرح فى طوله المحدد وتقديم الأحداث وانعدام عرض أفكار الشخصيات وأفكار المؤلف وانعدام الجمل الوصفية أو الاعتراضية أو الرابطة . ولابد أن يفهم الجمهور الفيلم كما يفهم المسرحية فى جلسة واحدة .

أما الصفات الجديدة فهى منابع المعلومات التى تختلف فى الفيلم عنها فى المسرحية أو الرواية . فمشاهد الفيلم أكثر من مشاهد المسرحية ، ولكنها أقل من مشاهد الرواية .

وتختلف كذلك فى انتقاء المعلومات وطريقة التكبير واستخدام الفواصل الزمنية .

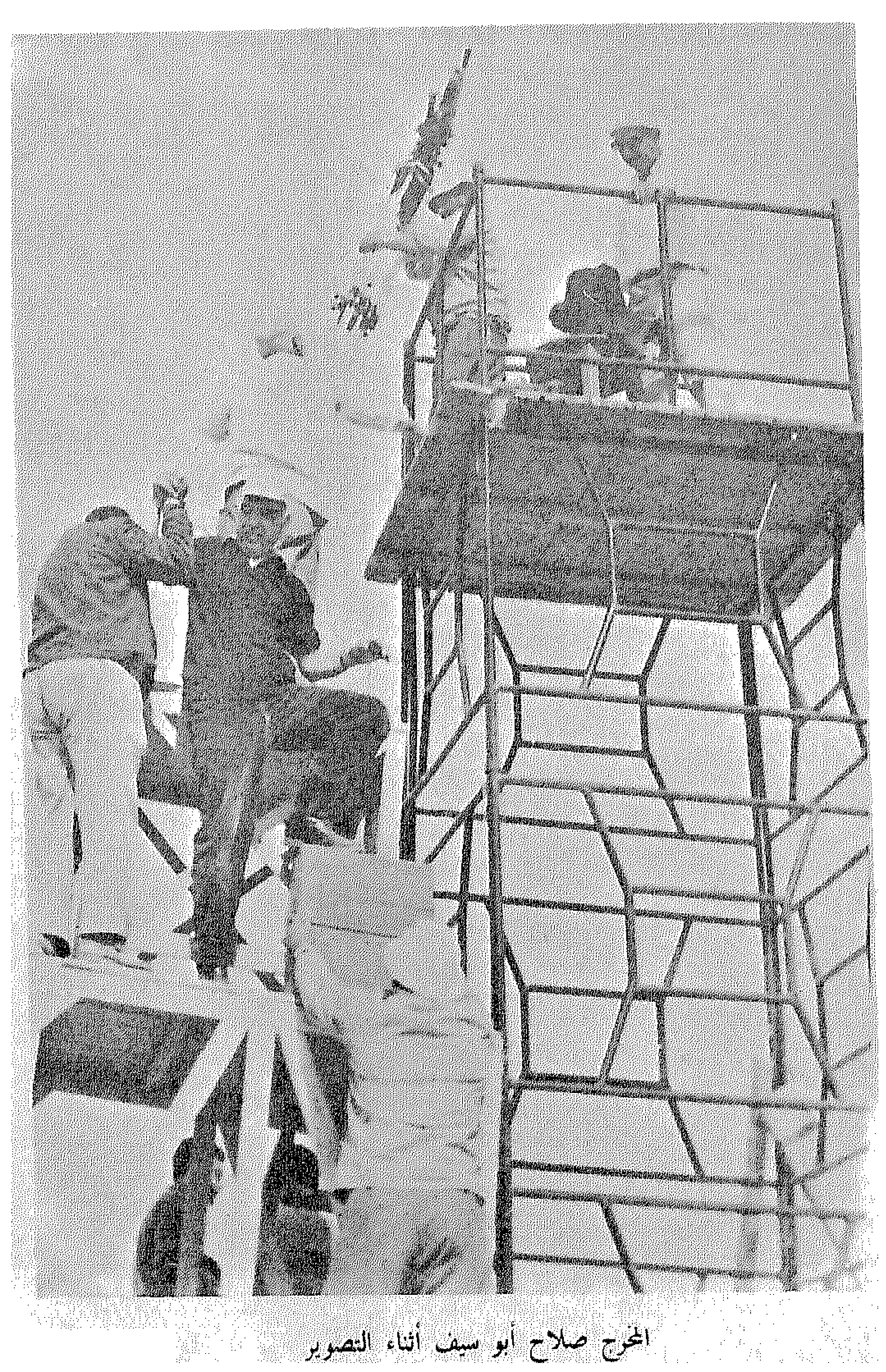
والفيلم بغض النظر عن بعض الصفات المشتركة له شكل جديد مستقل عن الرواية والمسرح وليس هذا تعريفا ولكن مجرد توضيح . فالفيلم هو المسرح الذى

يمكن أن ينتقل إلى أى مكان يختاره المؤلف . وهذا يعنى أن الفيلم يمكن تصوره برغم أنه قد يكون ملحمة .

وعلى المؤلف الذى يبتدئ التأليف ألا يظن أنه يعالج شكلا مستويًا من أشكال الفنون . فسرعان ماتتحطم أوهامه حول مايتصوره من تمتع السينمائيين من حرية مطلقة . ولابد أن يتحقق من أنه يتعامل مع اختراع له مميزات كبرى وعيوب كثيرة فى نفس الوقت . ولسوف يشده هذان الطرفان المتناقضان . وسوف يواجه مشكلة مستمرة تتنازعه مقدرته ورغباته ولكن هذه الإمكانيات وتلك القيود تكمل بعضها الآخر وتتصارع فى كل مشهد .

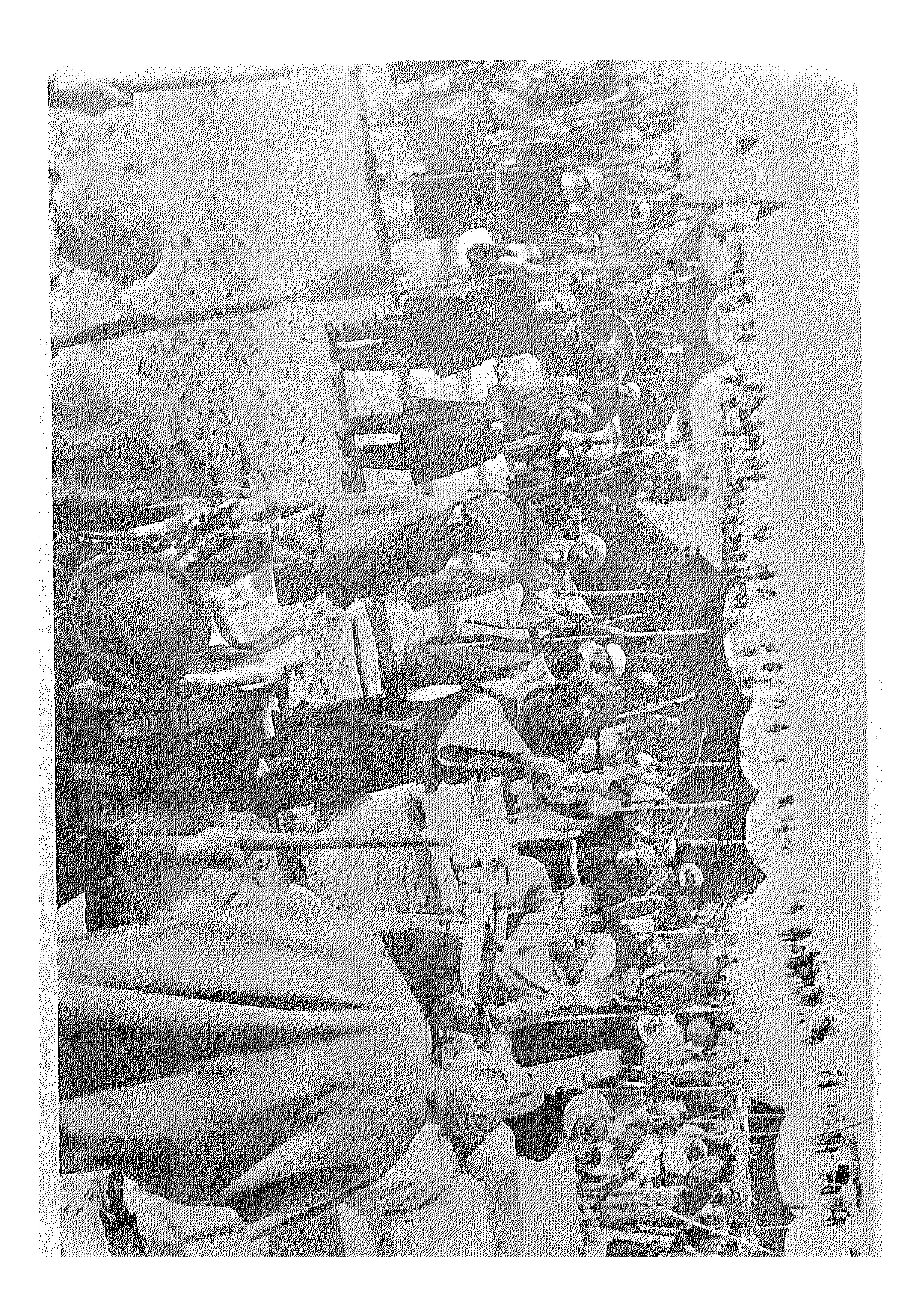
والفيلم يمنح إمكانيات عديدة لابد من استغلالها لأنها موجودة ولكن الشكل الخاص لهذا الفن الجديد يحتوى على عدة عقبات تقف فى وجه كل إمكانياته . فالبرغم من أنه يملك عدة وسائل للتعبير إلا أنه تنقصه بعض أهم هذه الإمكانيات . وبالرغم من حريته فى استخدام المكان والزمان إلا أن هناك صعوبات فى طريقة عرض الزمان والمكان .

وهذا مايستدعى الكاتب أن يدرس طبيعة السينما بعناية حتى يتغلب على قيودها .



المخرج صلاح أبو سيف أثناء التصوير

هدى سالم فى فيلم القادسية

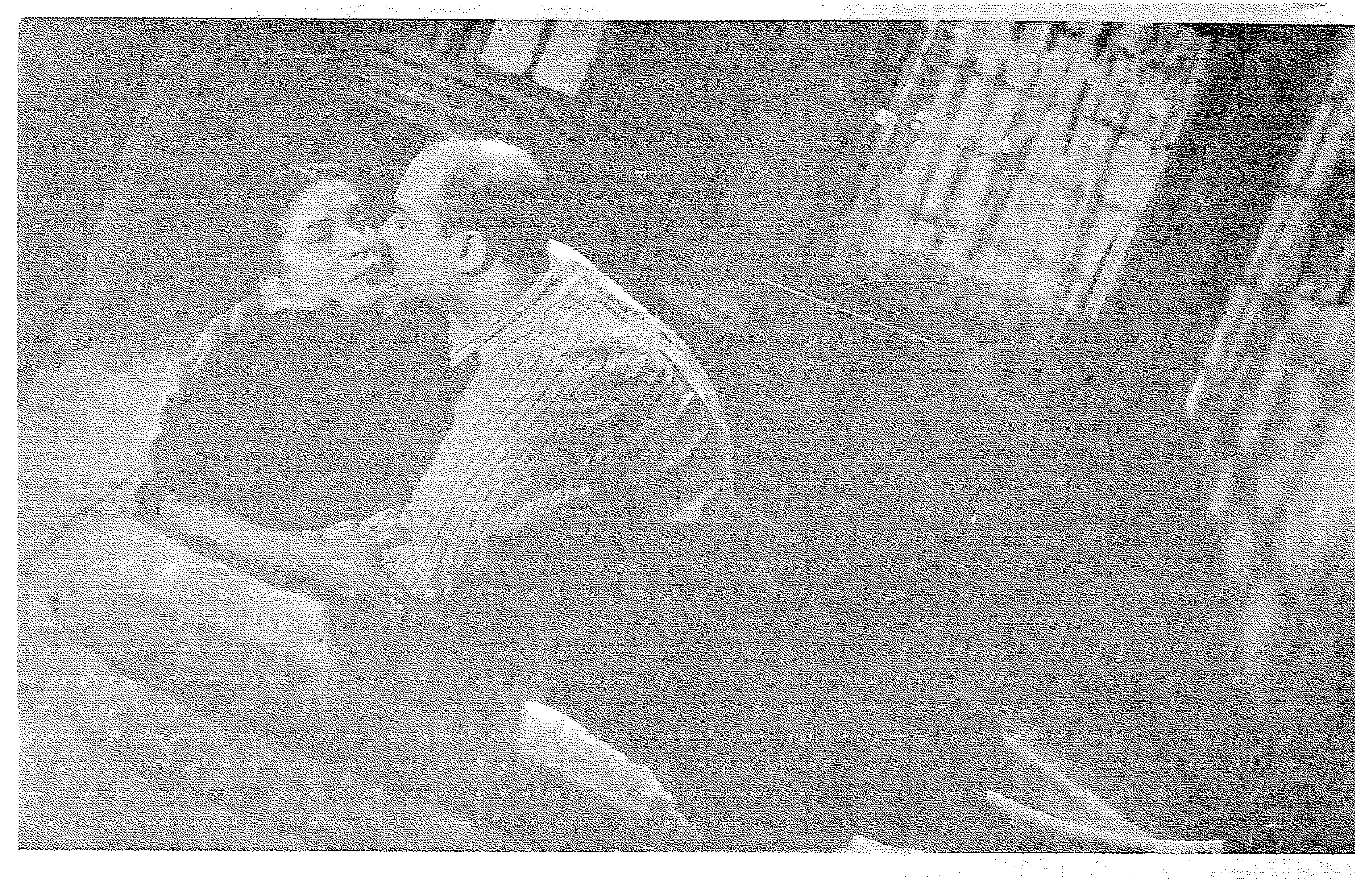




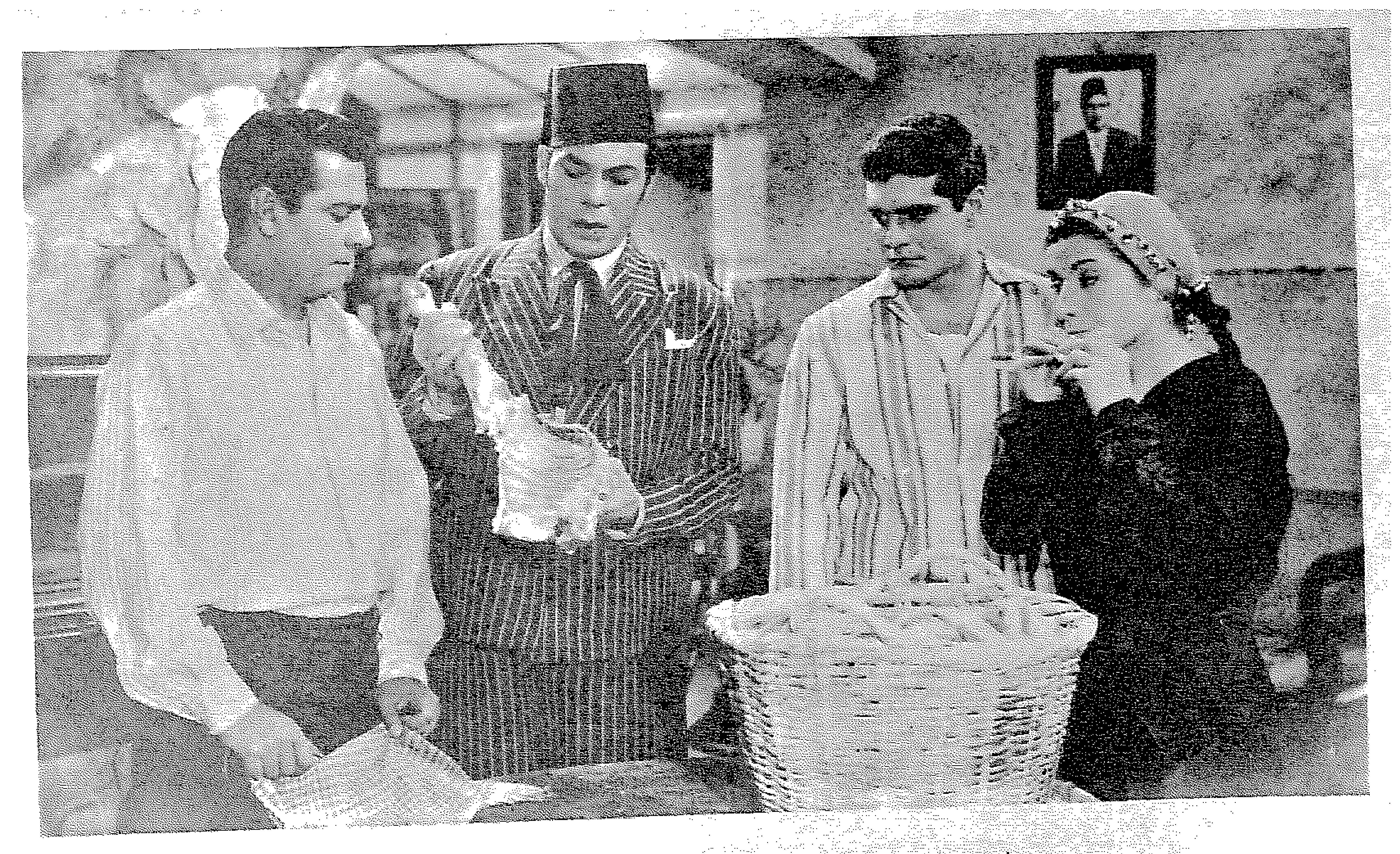
محمد المنصور - فيلم القادسية



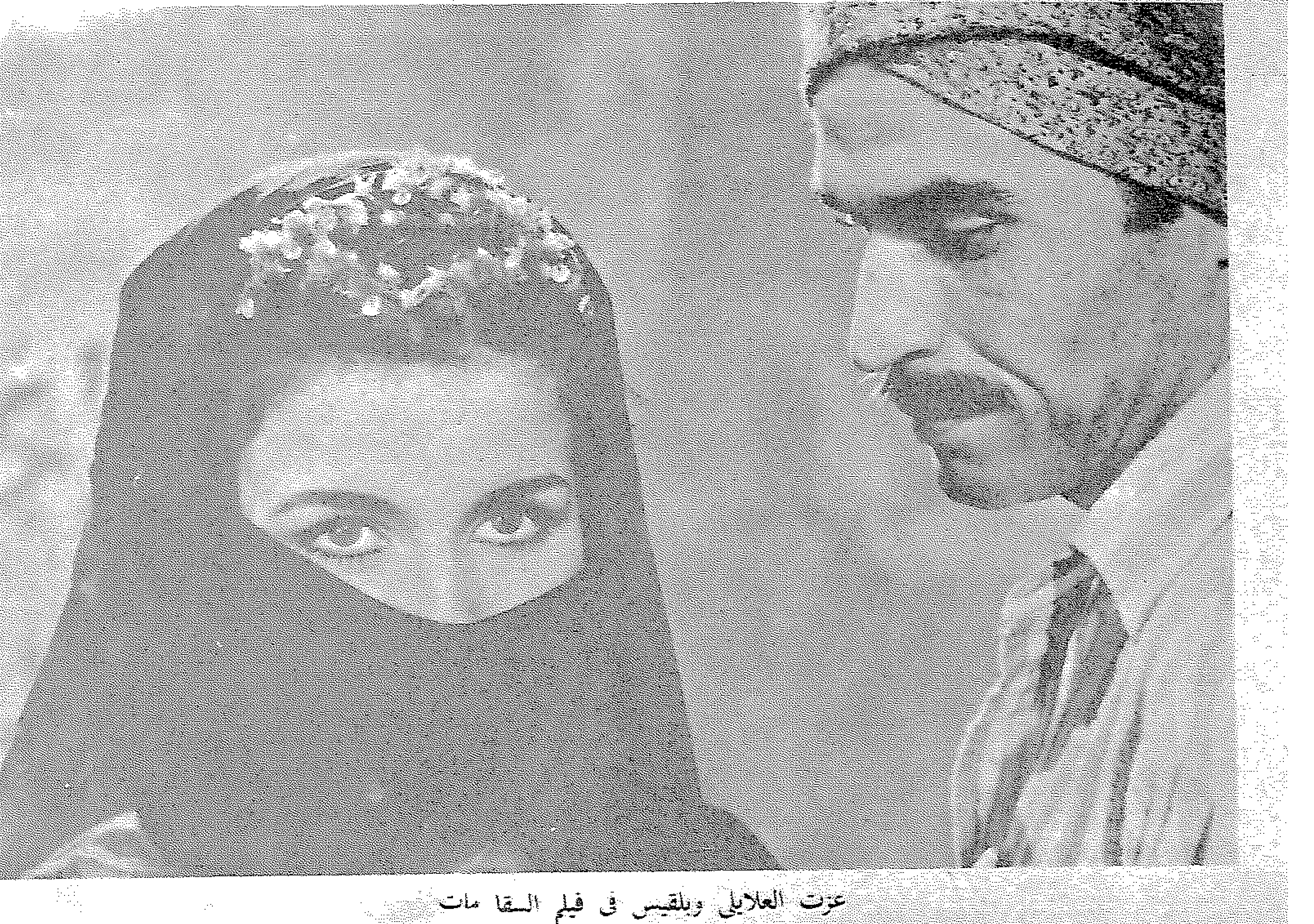
تحية كاريوكا وشكرى سرحان فى فيلم شباب امرأة



سناء جميل وصلاح منصور فى فيلم بداية ونهاية



سناء جميل وعمر الشريف وفريد شوقي وكمال حسين في فيلم بداية ونهاية



عزت العلايلى وبلقيس فى فيلم السقا مات



فهرس

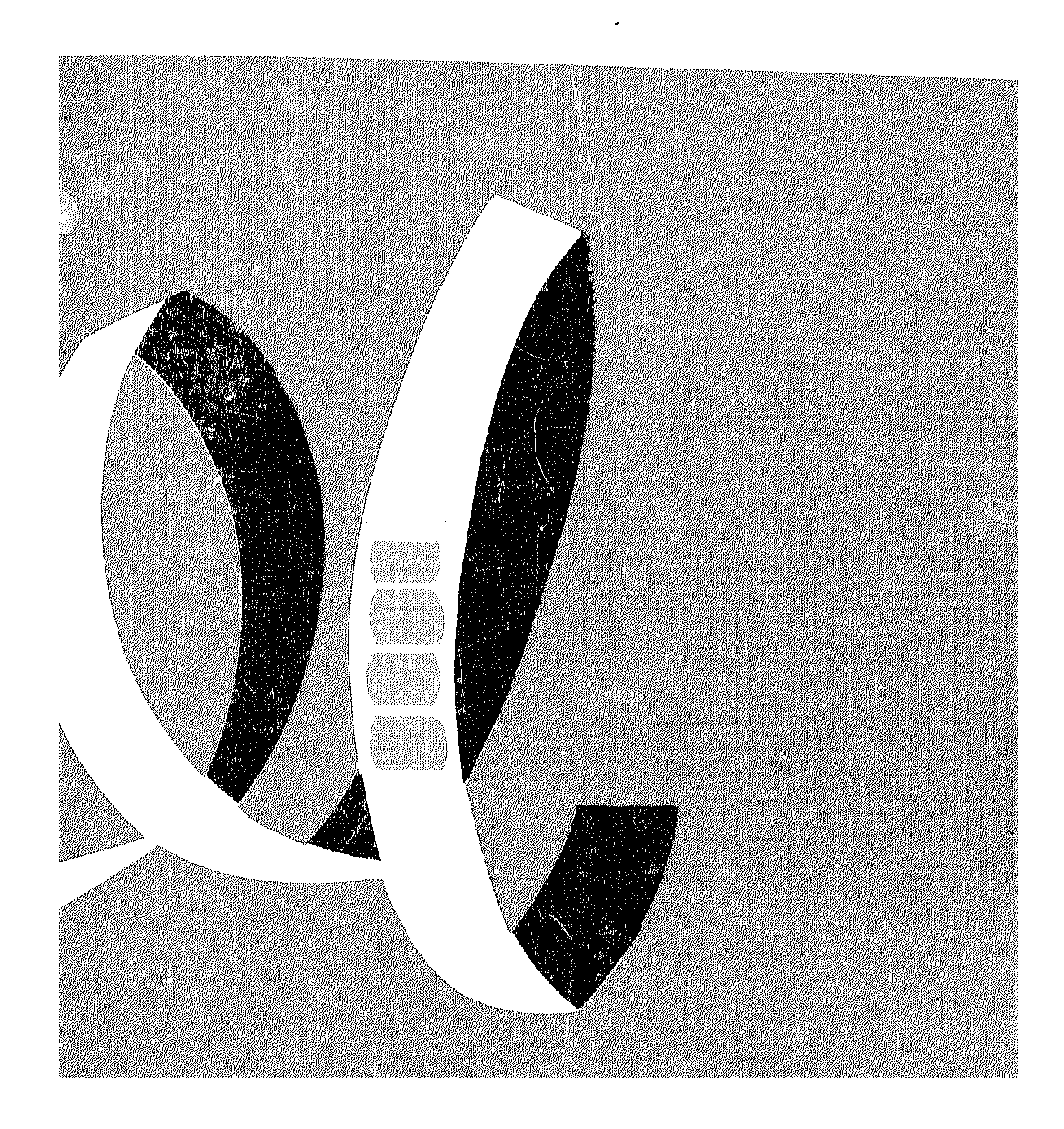
صفحة

رقم الإيداع	١٩٨٢/٤٢٢١
الترقيم الدولى ٩٧٧-٠٢-٠١٦٧-٧	ISBN

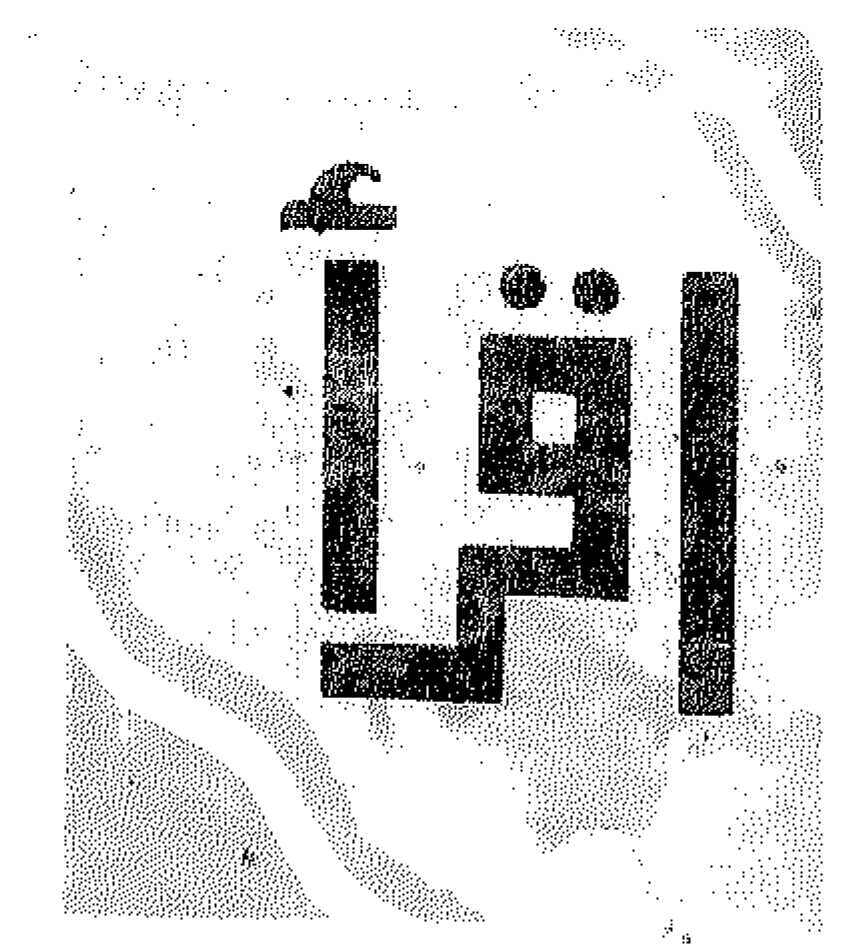
١/٨٢/٩٠

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

٣٠



أحمد محمد عطيه



حرب أكتوبر
فى الأدب العربى الحديث

اقرأ
تصدر أول كل شهر
[٤٨٠] أكتوبر - ١٩٨٢

رئيس التحرير أنيس منصور

أحمد محمد عطيه

حرب اكتوبر
فى الادب العربى الحديث



الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

الأدب العربى وحرب أكتوبر

منذ فجر التاريخ الإنسانى ، رافق الأدبُ الحرب وتبادلا التأثير والتأثر . فكان الأدب ضروريا للرؤيا والتنبؤ والحماسة للحرب ، وأثرت الحرب الأدبَ بأعمال عظيمة على مستوى الشكل والمضمون :

فقد أنضجت حرب البسوس العربية ، التى وقعت بين أواخر القرن الخامس الميلادى وأوائل القرن السادس بين قبيلتى بَكر وتغلب واستمرت نحو أربعين سنة ، الشعرَ الجاهلى وحققت للقصيدة العربية صورتَها الفنيّة المعروفة ، كما ظهرت فى قصائد المهلهل بن ربيعة فارس تلك الحرب وشاعرها الأول . وأبدعت حروبُ العرب فى الجاهلية « أيام العرب » ، ذلك الأدب النثرى الذى نتج من وصف المعارك ورواية أحداثها ، وخلد أبو تمّام فتح عمورية ، وصاحبت قصائد المتنبى حروب سيف الدولة بتصويرها بطولات الحروب ووقائع المعارك ، وتقديم النماذج

البطولية التى حرّكت الناس ودفعتهم للمشاركة فى تلك الحروب ، وشجعت سيف الدولة على المضى فى طريق حروبه التحريرية ضد الروح .

وألهمت حروب طروادة ، التى وقعت بين مدينة طروادة وجاراتها قبل تسعمائة سنة من بدء التاريخ الميلادى ودامت نحو قرن كامل ، الشاعرَ الإغريقى هوميروس ملحمته الشهيرة « الإلياذة » ، وأنتجت الحروب الحديثة روايات « الحرب والسلام » لتولستوى ، الدون الهادئ « لشولوخوف ، « وداعاً للسلاح » ، لهيمنجواى ، « الأمل » لمالرو ، « العاصفة » لأهرنبورج ، « صمت البحر » لفيركور ، « أفول القمر » لشتاينبك وغيرها . كما أسهم الأدب فى حروب المقاومة الفرنسية ضد النازيين ، والمقاومة الفيتنامية ضد الفرنسيين والأمريكيين ، والمقاومة الجزائرية ضدّ الفرنسيين ، والمقاومة الفلسطينية ضد الصهيونيين .

أما حرب أكتوبر ، أعنف الحروب العربية الحديثة وأكثرها تعبيراً عن قدرات الإنسان العربى وإمكانياته ، فقد فاجأت الجميع ، الأعداء والأصدقاء ، الخارج والداخل ، فإذ كانت قد أصابت جبهة الأعداء بالانهيار لدى المواجهة الأولى ، فقد أشعلت جبهة الأدباء العرب حماساً وانفعالاً ، فجاءت أعمالهم الأولى عفويّةً انفعالية تحفل بالانطباعات السريعة وليس بالإبداعات الفنية والأدبية . فقد فوجئ الأدباء العرب بحرب أكتوبر ، وتمثلت المفاجأة فى نوعيّة التعبير الأدبى عن المعارك ، فقد سيطر عليها طابع السرعة والعجلة . لذا جاءت الأعمال الأدبيّة الأولى فى شكل مقالات قصيرة أو قصائد وقصص قليلة . إذ سيطر المقال على أعمال كبار أدباء القصة والرواية والمسرح بل وعلى بعض الشعراء ، وهى مقالات قصيرة فيها من التلقائية والعفوية والانطباعات السريعة أكثر مما تحتويه من الإبداع الأدبى والفنى فى تخصصاتهم الأدبية والفنية . ولكنها تميّزت بالوعى والنضج والإحساس بأهمية حرب أكتوبر ، ذلك الحدث العظيم البارز فى تاريخ الحروب

العربية الحديثة . وعبرت عن الترحيب الجماعي العربي بالحرب . كما ترجمته كتابات الأدباء العرب فى كل أنحاء الوطن العربى وأقطاره . فزالت الحدود والخلافات . وعزف الجميع لحن التأييد والتمجيد لحرب أكتوبر . ووجدوا فيها بعثاً جديداً لأمتنا العربية وتجسيداً لإمكانيات الإنسان العربى وأصالته وقدراته على الفعل وتجاوز الهزيمة . مهما تكن نتائج الحرب . فإقدامُنا على خوض الحرب رأى فيه الجميعُ مجداً وانتصاراً عظيمين .

فتوفيق الحكيم . لم يبدع رواية أو مسرحية . ولكنه اكتفى بمقالته الشهيرة « عَبرنا الهزيمة » ، التى صارت مدخلاً للكثير من أناشيد وأغنيات الحرب . ورأى الحكيم فى العبور تأكيداً لأصالة شعبنا وعبوراً للهزيمة التى بداخل نفوسنا . قائلا : عبرنا الهزيمة بعبورنا إلى سيناء .. ومهما تكن نتيجة المعارك فإن الأهم الوثبة .. نعم عبرنا الهزيمة فى الروح » ثم أعلن الحكيم عن عجز الأديب عن إبداع عمل بمستوى الحرب ، ووصف الأدب بأنه « كلام على ورق » . وطلب من الدولة أن توفر له فرصة عمل يدوىّ فى مصنع إمدادات أو معلبات .

أما نجيب محفوظ ، فقد أبدع أكثر من رواية وقصة بعد حرب أكتوبر . ولكنها لا تدخل فى أدب أكتوبر . وتوقف إسهامه الأدبى فى الحرب عند مجموعة مقالاته القصيرة جدًّا ، التى كتبها بالأهرام خلال الحرب وبعدها بعنوان « دروس أكتوبر » . أشهرها مقالاته « عودة الروح » ، التى قال فيها : إن الحرب ردّت إلينا الروح وفتحت أبواب المستقبل « مهما تكن العواقب » ؟ : « . . ردّت الروح بعد معاناة الموت ست سنوات . روح مصر تنطلق بلا توقّع . تتعملق وتحلق بلا مقدمات . تتجسد فى الجنود . بعد أن تجسدت فى قلب ابن من أبر أبنائها . تقمص فى لحظة من الزمان عصارة أرواح الشهداء العظام من زعمائها واتخذ قراره .

ووجه ضربته .. فإلى الإمام . ومهما تكن العواقب . فقد ردت إلينا الروح والعصر والمستقبل » .

هذا هو موقف توفيق الحكيم ونجيب محفوظ فى أدب أكتوبر ، فلا إبداعات أدبية أو فنية بل كتابة مقالات سريعة معبرة . وهو نفس موقف يحيي حقّى وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس وغيرهم من كبار الأدباء . بل إن شاعرا كبيراً كنزار قبانى لم يكتب شعراً فى حرب أكتوبر ، بل كتب مقالات عبر فيها عن تضاؤل دور الكلمة أمام فعل الحرب . ولكنه لم يقلل من شأن الكلمة بل دعا الأدباء إلى المشاركة فى الحرب بأقلامهم وأوراقهم . فكتب مقالة بعنوان « دعوة عاجلة لاحتياطى الأدب » بمجلة « الأسبوع العربى » البيروتية قائلاً : « عندما تبدأ آلة الحرب بالتحرك تصبح آلة الأدب فى مرتبة ثانوية . وليس هذا انتقاصا من منزلة الأدب ، بقدر ما هو محاولة لتقييم الأشياء بحسب مردودها فنتائجها المباشرة . إن العمل الأدبى بطبيعته يحتاج إلى حد أدنى من الصبر والنضج والتخمر ، بينما لاتحتاج الرصاصة إلا للمسة أصبح لتنطلق من ماسورتها . ومن هنا يتضح أن منطق المسدس هو غير منطق القصيدة إن عبور قناة السويس مثلاً . كان يعتمد بالدرجة الأولى على لعبة الزمن وهو فى الحروب المعاصرة يحسب بالثوانى . فى حين أن كتابة رواية عن العبور العظيم قد تستغرق أشهراً بل سنين لتكون بمستوى هذا العبور الأسطورى .. وإذا كانت الدول العربية قد استنفرت جيوشها ، ودعت احتياطيها خلال ٤٨ ساعة ، فإن على ضباط الأدب العربى واحتياطيه وقدماء محاربيه . أن يتجمعوا هم أيضاً خلال ٤٨ ساعة ومعهم أوراقهم الثبوتية وأقلامهم .. ووطنيتهم .. » .

وقال نزار قبانى فى مقالة أخرى بعنوان « يموتون عن العرب بالوكالة » لقد فتح المصريون والسوريون أمامنا الضوء الأخضر ، وصحّحوا ثورة المقاتل العربى فى

ذهن العالم ، وثقبوا بالون الغرور الإسرائيلى ، واستطاعوا خلال الساعات الأولى من المعركة أن يجرحوا الذئب ، ويقتلعوا بعض أسنانه ... » وأضاف نزار فى مقالة ثالثة عنوانها « وجهى .. وجواز سفرى » : « .. أنا ولدت تحت الطوافات والجسور العائمة التى علقها مهندسو الجيش المصرى على كتف الضفة الشرقية ، وخرجت من أسنان المجنزرات السورية التى كانت تقرقش الصخور فى مرتفعات الجولان .. » .

هكذا شارك الشاعر نزار قبانى فى تمجيد حرب أكتوبر بمقالاته المنشورة بمجلة « الأسبوع العربى » البيروتية ، ووجد فى تلك الحرب ميلاداً جديداً وبعثاً جديداً له وللإنسان العربى فى كل مكان . وإلى نفس المعنى ذهب الأدباء العرب على امتداد الوطن العرب من المغرب إلى اليمن ، ممجدين تلك الحرب العربية العظيمة ، فأسماها الأديب الليبى أحمد إبراهيم الفقيه « حرب الكبرياء » وقال فى مقالة ، بصحيفة « الأسبوع الثقافى » الليبية ، تحمل نفس العنوان : « ليس مهما ماتحققه الحرب من نتائج بعد اليوم .. فلقد أدّت هذه الحرب نتيجتها منذ أول يوم ، لقد كانت حرباً من أجل الكبرياء .. وليست مجرد حرب لاسترداد الأرض أو ردْع العدوان أو الدفاع عن حق مغتصب .. » ولا يتسع المجال لعرض كل ماكتبه الأدباء العرب من مقالات تمجيداً لحرب أكتوبر ، لاسيّما وقد ضمته مجلة « الآداب » اللبنانية فى عدد ضخم ممتاز بعنوان « أدباؤنا فى المعركة » صدر فى شهر يناير ١٩٧٤ . ولكنى أردت بهذه النماذج إثبات الحماس العربى والتمجيد العربى لحرب أكتوبر ، وأن قيام الحرب لم يصاحبه أدب إبداعى عربى بمستواها بل انعكست الحرب فى مقالات سريعة ومباشرة .

هكذا اقتصرت كتابات الأدباء العرب خلال حرب أكتوبر وفى أعقابها على المقالات . فبدأ تخلّف جبهة القول عن جبهة الفعل . وكأن الكلمة لم ترق إلى مستوى العمل والقتال والنضال إلا من بعض القصائد الشعرية واللوحات القصصية

وهذا طبيعى ومنطقى لأن الكلمة تهيئ للفعل ولا تحل محله . ولأن الإبداع الأدبى والفنى المركّب يحتاج إلى ما هو أكثر من الشعورية والانفعال المتحمس . فهو قد يبدأ من لحظة حماسة ، ولكنه لكي يتم التركيب الفنى لابد من عمل منظم وعقل بارد مصمم . فكيف يتأتى هذا مع اشتعال الحرب التى انتظرناها طويلاً وتمنيناها كثيرًا ومع ذلك فقد فاجأتنا جميعًا . ولعل قِصر مدة الحرب حرم الأدباء من معايشتها وإمكان كتابة أعمال كبيرة عنها ، كما أن تفاصيل المعارك لم تكتب بشكل تسجيلى كامل لتحفظ كوثائق ومصادر للأعمال الأدبية الكبرى . لهذا جاء أدب أكتوبر فى شكل أعمال أدبية محدودة برز فيها الشعر والقصة القصيرة . وتأخر ظهور الروايات وقل عددها ، وهذا لأن الرواية فن مركب يتطلب الكثير من الوقت للإبداع والنشر والتقديم للجماهير . بينما الشعر والقصة القصيرة هما الأسرع فى الاستجابة للأحداث والتعبير عنها . فطبيعة معمارهما الفنى البسيط وسهولة نشرها تجعلانهما من فنون التعبير اللحظية والآنيّة .

إن حرب أكتوبر هى أهم الحروب العربية الحديثة . وأكثرها تمثيلاً لقدرات الإنسان العربى والأمة العربية . فقد شارك الإنسان العربى فى هذه الحرب بروحه ودمه ، وأسهمت الأقطار العربية فى الحرب بدرجات متفاوتة ومستويات مختلفة عسكريًّا وسياسيًّا . فجسدت الحرب التضامن العربى وجاءت بميلادٍ جديد وبعث جديد للأمة العربية ، محا صفحة الهزيمة . وسطر صفحات جديدة للشخصية العربية . وأبدع مجموعة من الإنجازات والتغييرات فى قضية الصراع القومى العربى الإسرائيلى ، وفى كثير من المقاييس والموازين العربية والعالمية . وتجاوزت تأثيرات حرب أكتوبر الجوانب العسكرية لتمتدّ إلى الأبعاد الاجتماعية والسياسية والنفسية والإعلامية والثقافية . فأهمية حرب أكتوبر العظيمة بقدر عظمة الدماء العربية والشهداء العرب والإنجازات العربية التى صنعت الحرب . لذا يجب أن تسجلها

صفحات الأدب العربى لتبق فى ذاكرة الأجيال . ويجب ألاّ تمس بسبب الخلافات السياسية العربية العابرة . لأنها من حق الأمة العربية والتاريخ العربى والجماهير العربية وهى الباقية . أماً الأنظمة والحكام والأفراد فإلى زوال .

ومنذ انتهت حرب أكتوبر عملت مراكز الدراسات الاستراتيجية والقيادات العالمية والعربية والإسرائيلية على دراسة معاركها وأساليبها وآثارها الجديدة المؤثرة فى الحرب المقبلة . مثل كتاب « الهيثم الأيوبى » « دروس الحرب الرابعة » . الذى يقدم دراسة خبير عسكرىّ استراتيجى عربىّ لحرب أكتوبر . محلّلاً مقدمات حرب أكتوبر ومعاركها ونتائجها . معتمدًا على وجهات النظر المتعددة من كل جانب . بغية تقييم الدروس الاستراتيجية والاستراتيجية العليا التى برهنتها أحداث الحرب مستشهدًا على ذلك « بأقوال المفكرين والعسكريين من عرب وإسرائيليين . وشهادات المراسلين الحربيين الذين عاشوا المعارك على الجبهتين السورية والمصرية . ونقلوا أحداثها يومًا بيوم » .

وفى هذا الكتاب يتحدث الكاتب العربى « الأيوبى » عن أهمية الحرب الرابعة . التى هزّت الكثير من المفاهيم . وقلبت العديد من المسلمات . ودخلت كل بيت داخل الأرض المحتلة وخارجها . وكان أعنف صدام شهدته المنطقة فى تاريخها . وأعنف حرب تعرضت لها الدولة الصهيونية خلال ٢٥ عاماً من حياتها . ولقد نجم عن هذه الحرب نتائج مادية ومعنوية واستراتيجية واقتصادية بالغة الأثر شملت جانبى الخندق .. . ويؤكد ضرورة دراسة الحرب وتعمقها . وأن الإسرائيليين طالما تعلموا من دروس حروبهم مع العرب فيما عدا حرب ١٩٦٧ . التى انتشوا بالنصر السهل فيها « وتكلسوا » عند مفاهيمها . ومن ثم وقعوا فى أسر أوهامها . ولم يتعلموا دروس حرب الاستنزاف ومعارك الصواريخ السابقة على حرب أكتوبر . ففشلوا فى تقييم معلومات مخابراتهم عن الحشود العربية قبيل

أكتوبر ، وتلقَّوا مفاجأتهم الكبرى بقيام العرب بهجومهم الكاسح . « وكان حجم الهزة التى أصابت عقيدتهم فى الحرب الرابعة مماثلاً لحجم هذه الخطيئة المصيرية

فى مجال الاستراتيجية العليا تعطينا حرب أكتوبر ستة دروس :

الأول : أن القوة تخلق القوة . وأن انتصار إسرائيل فى الحروب الثلاث السابقة حفز القوة العربية . ودعا العرب إلى النهوض القومى واستخدام إمكانياتهم الكثيرة ، مثل الكَمّ البشرىّ الهائل والقوة الاقتصادية والعلمية . كما برهنت حرب أكتوبر على سقوط فكرة الهوة التكنولوجية التى قيل إنها تفصل بين الإسرائيليين والعرب علميا . وأثبتت على العكس أن الحرب العصرية تتحمل خسائرها المجتمعاتُ البشريّةُ الضخمة بينما تضار منها المجتمعات الصغيرة كإسرائيل . ومن ثَمّ أكدت حرب أكتوبر أن الزمن يعمل لصالح العرب وليس العكس كما كان يزعم الإسرائيليون .

والدرس الثانى فى حرب أكتوبر : أن العرب نجحوا فى تحقيق استراتيجيتهم . التى طالما نادوا بها فى الحروب السابقة دون تطبيق ، وحققوا حربهم طويلَة الأمد . ومنعوا الإسرائيليين من تحقيق استراتيجيتهم الثابتة فى الحرب الخاطفة . وقد فعَل العرب ذلك تحت ضغوط دولية ضخمة حدّت من حريتهم فى العمل بموجبها فى النهاية ، نظرا لاعتماد الطرفين على أسلحة الدولتين العظميين .

أما الدرس الثالث : فقد أثبت أن أمريكا هى الصديق الوحيد لإسرائيل . وأن استمرار الدعم الأمريكى لإسرائيل معرض للتبدل تبعاً لمقتضيات المصالح الأمريكية . ولدى الإسرائيليين : أفشلت الحرب نظرية الحدود الآمنة . وأكدت أنه لا يمكن الجمع بين احتلال الأرض والسلام . أو بين الاحتلال وسياسة التهدئة والتجميد . كما أثبتت الحرب إمكانية مفاجأة إسرائيل قمّة قوتها وبالتالى هزّت صورتها كشرطىّ المنطقة ، فإسرائيل لم تستطع أن تدافع عن نفسها . لذلك

ضعفت صورتها ومركزها فى خطط السياسة الأمريكية وهذا كله أثر على استمرار الدعم الأمريكى المطلق لإسرائيل . وجعل موقفها بعد الحرب أضعف . أمام أمريكا . من موقفها قبل الحرب .

الدرس الرابع : فشلُ نظرية إسرائيل فى عدم إمكانية اتفاق العرب وتضامنهم فى استعمالهم لقوتهم الاقتصادية ولسلاح النفط فى المعركة لصالح العرب . لأن قوة التضامن العربى أظهرت إمكانية زوال الخلافات العربية فى أوقات الحرب والوقوف معا ضد الخطر القومى . وأثبتت حرب أكتوبر إمكانية استخدام وسائل غير قتالية فى الحرب ، كسلاح البترول الذى لم يُستخدم فى الصراع العربى الإسرائيلى من قبل وأثبت فعالية حاسمة عند استعماله . وأنه أحد أسلحة المستقبل الهامة والمؤثرة . الذى دل العرب على إمكانياتهم الكثيرة التى يمكن استخدامها فى أوقات التضامن والوحدة .

الدرس الخامس : يتصل بقضية القومية العربية التى أثبتت وجودها وإمكانية تغليب الخطر القومى على التناقضات القُطْرية .

أما الدرس السادس : فهو تأثير الهدف السياسى على الخطة العسكرية .

أما الدروس الاستراتيجية لحرب أكتوبر فهى كثيرة ومتعددة . مثل إمكانية الخنق الاستراتيجى عند انعدام الردْع . فقد حقّقت حربُ أكتوبر الخنق الاستراتيجى فى البحر الأحمر بإغلاق باب المندب ، ومثل إمكانية الاعتماد على هامش الزمن وتحقيق المفاجأة الاستراتيجية قبل أن يتمكن العدو الإسرائيلى من تجميع احتياطيه . ويصف « رفل بنكلر » تأثير المفاجأة العربية بقوله : « لقد فاجأونا ، لقد أمسكوا بنا ونحن فى سراويلنا الداخلية . لقد أمسكوا بنا ونحن فى قمة سعادتنا وثقتنا ، عندما كنا نثق بقوتنا أكثر مما ينبغى . وعندما كنا نعتقد أننا نستطيع ضرب أى عدوّ فى ستة أيام ، كما تعلمنا دروس المفاجأة ضرورة التمييز بين المعلومات

وبين تقييمها . فإن الخطأ فى التقييم والوقوع تحت تأثير الأفكار السابقة هو أهم أسباب نجاح المفاجأة العربية فى حرب أكتوبر . وفشلت نظرية الحدود الآمنة وتحطمت أسطورتها ، لأن الحدود الجديدة للأرض المحتلة لم تحْمِ العدو الإسرائيلى من زلزال الحرب . فكما يقول الأيوبى : « ومن سخرية المصادفات بالنسبة إلى مُنظّرى سياسة الأمن . أن سيناء أفادت أمن إسرائيل فى حرب ١٩٦٧ أكثر مما أفادتها فى حرب ١٩٧٣ . لأنها فى حرب ١٩٦٧ صنَعت حاجزًا واسعًا بينها وبين الجيش المصرى حال بين الصدام السريع المفاجئ بينما فى حرب ١٩٧٣ اقتربت إسرائيل من تجمعات الجيش المصرى وحشوده فأمكنه العبور وتوجيه ضربات هائلة إلى القوات الإسرائيلية . وهذا أثبت فشل نظرية الحدود الآمنة . كما فشلت سياسة المستعمرات فى الأراضى المحتلة لأنها أخليت عند قيام الحرب . وثبت أيضا خطأ احتلال أراضٍ واسعة . لأنها سهّلت اصطياد القوات الإسرائيلية بعيداً عن قلب الدولة .

وحطّمت حرب أكتوبر حلقة الردع ووهم العدو الذى لا يقهر إزاء الشعوب على تحقيق إرادتها والدفاع عن مصيرها . وفشل الطيران الإسرائيلى فى الحسْم الاستراتيجى أمام قوة الدفاع الجوى والأساليب الجديدة للطيران العربى المقاتل . مما أدى إلى خوْف الطيارين الإسرائيليين من قوة الصواريخ وأساليب القتال الجوى الجديدة . وتحول الطيران الإسرائيلى من سلاح حسم للمعركة إلى سلاح دعْم ومساندة . أى من عامل رئيسى إلى عامل مساعد . وأمنت الصواريخ بعيدة المدى سلاح ردع القوات العربية مما أتاح لها حرية العمل . كما أنهى اقتحام « خط بارليف » دور خطوط التحصينات القويّة فى الدفاع . ويقارن الخبير العربى بين توقف العقلية الإسرائيلية أو « تكلسها » عند المفاهيم السابقة لحرب يونيو ١٩٦٧ . وبين تعلُّم القادة العرب لدروس تلك الحرب المريرة . لذا نجح العرب فى

استخلاص الدروس لحرب أكتوبر ، بينما فشل الإسرائيليون فى ذلك لتحجرهم عند المقاييس الماضية . ومن ثم أعادت حرب أكتوبر المواطن الإسرائيلى إلى قلقه الأول حول مصير إسرائيل كما لو كانت فى بدء تكوينها وحطمت معارك الحرب ووقائعها كل المسلمات والأوهام التى دأب الإعلام الإسرائيلى على اختلاقها . وعندما حاول ذلك الإعلام تخطى الوقائع وتجاهل حقائق الانتصارات العربية ، وقع فى الارتباك والاضطراب ، وفقد ثقة الداخل والخارج .

فعندما أكدت وقائع حرب أكتوبر صدق الإعلام العربى وكذب الإعلام الإسرائيلى . اضطر « أهارون ياريف » إلى عقد مؤتمر صحفى اعترف فيه بأن بيانات المتحدث العسكرى الإسرائيلى لم تكن صحيحة خلال حرب أكتوبر . وعلق عليه « شموئل تمير » عضو الكنيست الإسرائيلى . فى جلسة خاصة عقدها الكنيست لمناقشة فشل الإعلام الإسرائيلى وكذبه خلال حرب أكتوبر . قائلا : « لقد وصلنا إلى وضع ، سيدى الرئيس ، كان على فيه أن أسمع فى خارج البلاد : لاثقة . وكيف يكون الحال إذا صرح الناطق بلسان جيش الدفاع ببلاغ فى أيام المعارك . ثم قام العميد أهارون ياريف وقال إن التصريح غير صحيح فى ذلك المؤتمر الصحفى الذى حضرناه جميعًا » .

وهرع « فيليب غيفينز » رئيس اتحاد الصهيونيين فى كندا إلى إسرائيل . مصورا اهتزاز ثقة اليهود فى الإعلام الإسرائيلى ونجاح الإعلام العربى بالمقابل فى اكتساب ثقة الجميع ، قائلاً فى تصريح لصحيفة « جيروزاليم بوست » الإسرائيلية : « لقد كنا مشوشين بشأن أخبار ما يجرى حقيقة فى إسرائيل . فالأنباء التى ترد من المصادر الإسرائيلية كانت تأتى مشوشة ومضطربة . بينما الأخبار الواردة من المصادر العربية واضحة وجلية ، ولذلك قرر الاتحاد الصهيونى الكندى تكليفنا بالقدوم إلى إسرائيل كوفد مكون من أربعة أشخاص للوقوف على حقيقة الأمر .

ونشرت صحيفة « جيروزاليم بوست » أيضا مقالاً للكاتب الإسرائيلى « ركس دالنى » . عن « الإعلام الإسرائيلى والحرب » نقل فيه كاتبه عن الصحفى الأمريكى « آل ماكلور » مدير مكتب وكالة « الأسوشيتد برس » فى اسرائيل لمدة ١١ سنة . قوله : « لقد شعرنا بوصفنا مراسلين وصحفيين أجانب أنه ينبغى أن نتمكن من الحصول على الحقيقة لأنفسنا . خاصة وأن العرب كانوا يرددون مزاعم كبيرة . وأن أنباءهم كانت ترد من صحفيين موثوق بهم .. لقد كانت لدينا بيانات متضاربة وهى صادرة عن « ديان » و« اليعازر » و « ياريف » أنفسهم لاعن المتحدث فقط . وقد أدى ذلك بالطبع إلى اهتزاز ثقتنا فيما تقوله إسرائيل .. وقد انعكس هذا الشعور بعدم الثقة بدوره فى أجهزة الإعلام فى أنحاء العالم .. إنهم كانوا يستخدمون الصحافة كأدوات تعينهم على الخداع وهذا مالا نحبه بالطبع .. والأكثر من ذلك أنه يعنى أننا لا يمكننا أن نثق بعد ذلك فى أى من البيانات الإسرائيلية »

لقد عرّت حرب أكتوبر الإعلام الإسرائيلى . وكشفت معارك وانتصارات العرب كذب إعلام العدو . وفضحت هذه الشهادات الإعلام الإسرائيلى خلال حرب أكتوبر . وكشفت معارك حرب أكتوبر بوضوح عن كذب الإعلام الإسرائيلى . نظرا للضربات العنيفة التى وجهتها القوة العربية إلى الكثير من المسلمات والأوهام الإسرائيلية عن العرب. بينما نجد أن هزيمة يونيو ١٩٦٧ ساعدت على نشر الكثير من الأكاذيب الإسرائيلية حول العرب وقواتهم المسلحة ومراكزهم الحضارية والعلمية .

وأكدت وقائع حرب أكتوبر ١٩٧٣ كذب الإعلام الإسرائيلى وفضحته . ليس لدى الإعلام الغربى فحسب . بل لدى المواطن الإسرائيلى أيضا . الذى اكتشف كذبه بسهولة . ويرى « محمد على العوينى » فى دراسته عن « الدعاية الإسرائيلية والحرب العربية الإسرائيلية الرابعة » . أن اكتشاف الفرد الإسرائيلى

لكذب الدعاية الإسرائيلية وتشويهها للحقائق أدى إلى ضعف قابليتها للتصديق لدى الفرد الإسرائيلي . وسهل قبوله للحقائق المضادة عن القصور في الجيش الإسرائيلي وعن قوة الجيوش العربية . وعن الغرور الذى اتسمت به القيادة الإسرائيلية بالإضافة إلى شجاعة وبسالة الجندى العربي . فهكذا حطمت حرب أكتوبر خرافات الجيش الذى لا يقهر والأمن الإسرائيلي . وتجلت فجوة الثقة بين المواطن الإسرائيلي وإعلامه خلال حرب أكتوبر في « المظاهرات والاتهامات العلنية داخل مجلس الوزراء الإسرائيلي وموقف الأطراف المختلفة . وليس أدل على انعدام الثقة في الإذاعات الإسرائيلية العبرية ماأكدته مصادر مختلفة من لجوء المستمع الإسرائيلي إلى الإذاعات الأجنبية ومنها الإذاعة العبرية الموجهة من الدول العربية »

وهذه مقتطفات من الأمر الصادر عن العميد « شلومو جونين » قائد المنطقة الجنوبية . « سيناء » . كما أذاعته إذاعة إسرائيل العبرية الساعة ١٣ فى يوم ١٠ من أكتوبر سنة ١٩٧٣ . وجاء فى أمر « جونين » لقواته : « إنكم تقفون اليوم فى معركة بالغة القسوة .. إنها ليست حربا خاطفة كما تعودنا فى المعارك السابقة . إن الحرب هذه المرة صعبة ومتواصلة وأمامنا يقف الجيش المصرى .. » وقال « جونين » أيضا : » يمكننى القول لكم إن هذه الحرب لاتماثل الحرب التى عرفها جيلنا فى الماضى . فهجمات العدو تقوم بها أعداد غفيرة مدعمة بالمدرعات ووسائل الحرب الأخرى وأسلوب القتال الذى يتبعه العدو يتفق مع أسلوب حروب الشعوب التى لا تضع فى اعتبارها حياة الفرد . لقد حاربنا وعلينا أن نحارب بصورة متواصلة وصعبة » . هذا النص المترجم عن العبرية لأحد القادة الإسرائيليين يلخص الصدمة الإسرائيلية وانهيار كل المزاعم الإعلامية الإسرائيلية عن العرب ومدى قوتهم وصلابتهم شهادة إعلامية مذاعة تؤكد أن الإعلام الكاذب لا يمكن أن يثبت فى مواجهة حقائق القوة وأحداث المعارك العنيفة . وأن « الدعاية مهما بلغت من

قوة . انعكاس للأوضاع العسكرية والسياسية والاقتصادية القائمة . بالإضافة إلى تفاعلها مع هذه الأوضاع وتأثرها بها » .

فإذا كان الإعلام الإسرائيلى قد حاول استثمار الانتصارات الإسرائيلية فى الحروب السابقة على أكتوبر للتقليل من قيمة الانتصارات العربية . ومحاولة نفى الصورة الجديدة للمحارب العربى المنتصر . وتأكيد المزاعم الإسرائيلية السابقة عن قوة الجيش الإسرائيلى الخرافية وقوة النظام السياسى والاقتصادى الإسرائيلى . إلا أن هذا كله لم يصمد لحقائق القوة العربية الجديدة المترجمة إلى أفعال فى ميدان المعارك وفى مجال التضامن العربى والقوة الاقتصادية للعرب المستخدمة فى حرب أكتوبر . لذا تحطمت الصورة الخرافية التى دأب الإعلام الإسرائيلى على رسمها للجيش الإسرائيلى الذى لا يقهر والصورة المضادة السابقة للجندى العربى . فقد تحطمت كل دعايات العدو وإعلامه مع تحطيم « خط بارليف » وعبور المانع المائى الكبير فى قناة السويس واجتياح الجولان وقمم جبل الشيخ

ويحلل « محمد على العوينى » مدلولات الألفاظ المستعملة فى الإعلام الإسرائيلى خلال حرب أكتوبر . ففى اليوم الثانى لحرب أكتوبر «٧/١٠/١٩٧٣ » وهو من أيام الصدمة العنيفة التى أحدثتها مفاجأة الحرب وحقائق الانتصارات العربية والهزائم الإسرائيلية ، حاولت الإذاعة العبرية التخفيف من هول العمل العربى بقولها : « إن الدفاع سيتحول إلى هجوم » . ولكنها اعترفت بالانتصارات العربية فذكرت فى نفس اليوم « ٧/١٠/١٩٧٣ » « أن العرب حققوا انتصارات مؤقتة » . ثم بدأ الإعلام الإسرائيلى فى محاولاته الفاشلة لتغطية الهزائم الإسرائيلية بالأكاذيب عن سير المعارك . وهى أكاذيب كشفتها أجهزة الإعلام العربى وكذبتها تطورات المعارك والانتصارات العربية . فادعت الإذاعة العبرية فى اليوم الثالث للحرب «٨/١٠ » « أن كل الجسور التى وضعها المصريون قد دمرت وأن الانسحاب أصبح صعباً

وربما مستحيلاً » . غير أن استمرار العبور فوق الجسور كذّب هذه المزاعم . كما حاولت إسرائيل تغطية اهتزاز الاقتصاد الإسرائيلى نتيجة لاستمرار التعبئة العامة فى الحرب ، بالزعم « فى ١٠/٨ » « بأن الإنتاج استمر فى معظم المصانع الإسرائيلية رغم النقص فى القوى العاملة نتيجة للتعبئة العامة » . أو التظاهر بالصمود والحرب الطويلة ، كما قالت الإذاعة العبرية فى ١٠/١٩ « إن الحرب التى تخوضها إسرائيل حرب ستطول ولكننا نستطيع أن نصمد فيها » . وكذلك ماأذاعته يوم ١٠/١١ : « إننا نستخدم أسلوب الاستنزاف ضد المصريين بطريقة بطيئة ولكن مضمونة » ، محاولة التقليل من شأن الانهيار الإسرائيلى فى معارك حرب أكتوبر . غير أن هذه المزاعم الكاذبة التى حاول الإعلام الإسرائيلى أن يغطى بها الهزائم الإسرائيلية فى حرب أكتوبر ، سقطت كلها فى ميدان المعارك والحقائق . بل وأحدثت أثرا عكسيًّا لدى المواطن الإسرائيلى والشباب الإسرائيلى والنشء الإسرائيلى كذلك ، لأنها حطمت صور الاستعلاء الإسرائيلى وتناقضت مع الوقائع المعروفة للعالم كله . فأدت إلى انهيار ثقة الإسرائيليين فى أسس نظامهم وسياستهم ، ووضعت علامات استفهام كثيرة حول المستقبل الإسرائيلى فى ظل حقائق القوة العربيّة والتضامن العربى كما برزت فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ . وعبرت صحيفة « جيروزاليم بوست » الإسرائيلية عن فشل الإعلام الإسرائيلى فى اكتساب ثقة الإسرائيليين بقولها : « إن فجوة خطيرة حدثت فى أثناء الأيام الأولى للحرب ، وشعر الإسرائيليون أنهم مضللون » .

وأثرت حرب أكتوبر على اتجاهات الرأى العام الإسرائيلى فى المدى القريب والمدى البعيد . كما تابعها الباحث « السيد عليوه حسن » فى دراسة عنوانها « آثار حرب أكتوبر على الرأى العام فى إسرائيل » . ويحدد الباحث مجال دراسته للرأى المستنير المؤثر فى صنع القرارات السياسية كما عبّرت عنه تعليقات الصحف

الإسرائيلية واتجاهات المنظمات السياسية والاجتماعية . وهكذا تأتى هذه الدراسة فى الصحف الإسرائيلية تتمة لسابقتها التى درست نصوص الإذاعة العبرية خلال حرب أكتوبر .

أما الآثار القصيرة المدى ، التى تمثل ردود الفعل الأولى للإعلام الإسرائيلى إزاء مفاجأة حرب أكتوبر ، فهى آثار كثيرة ومنوعة . تبدأ برد الفعل الأول . بالدهشة والخوف وهول المفاجأة . فقد « فاجأت الحرب الإسرائيليين فى المعابد » . ومحاولة بث طمأنينة كاذبة تتصل بالغرور الإسرائيلى السابق على حرب أكتوبر الذى تمثل فى قول « موشى ديان » للإسرائيليين فى الليلة الأولى للحرب « بأن فى وسعهم أن يناموا ملء جفونهم » . غير أن هذه الطمأنينة الكاذبة كالإعلام الكاذب لم تلبث أن قادتهم إلى الارتباك الإعلامى وانفضاح الكذب الإعلامى . ومن ثَمّ اهتزاز الثقة فى الجيش الإسرائيلى الذى أمكن قهره أخيرا . مما سبب « شعورًا بالمرارة الناجمة عن حالة عدم التأهب التى تسبب فى هزائم الأيام الأولى وبسبب عزلة إسرائيل » .

وهذا أدى بدوره إلى انتشار الإشاعات المدمرة للنفسية الإسرائيلية . مما دعا قادة الأحزاب السياسية إلى محاولة رفع الروح المعنوية ونفى الإشاعات وتجنب سمعها . فبثت الإذاعة العبرية حوارًا بين سكرتير عام حزب العمل « أهارون يادين » ورئيس دائرة حزب الأحرار « اليمليخ ريملت » ، وعضو الكنيست « حاييم كلافيخ » حول ضرورة نفى الإشاعات وعدم الاستماع إليها أو التأثير بها صيانة للروح المعنوية . بل إن « حاييم بارليف » يكتب معترفا بفقد ثقة الإسرائيليين قائلاً : « إنه لا يوجد أمامنا فى هذه الأيام ماهو أهم من إعادة ثقة الجمهور بقوتنا . لا لأن هذا مفيد بالنسبة للروح المعنوية فحسب بل لعدم وجود أى أساس لهذه المخاوف القائمة على معلومات خاطئة وإشاعات » .

وهذا يوضح مدى الانهيار الذى أحدثته حرب أكتوبر فى الرأى العام الإسرائيلى حتى قال أحد جنود العدو لمراسل وكالة اليونيتد برس فى جبهة سيناء « لقد كان الأمر أكثر سهولة منذ ست سنوات .. واليوم لم يكن يخطر ببالى أن جيشنا لن يتمكن من هزيمة القوات المصرية » . بل إن عدداً كبيرا من أساتذة الجامعة الإسرائيلية يطالبون بأن تترك إسرائيل معظم الأراضى المحتلة بعد ١٩٦٧ وحتى بعد وقف إطلاق النار ظل شبح الحرب جاثما على نفوس الإسرائيليين وظهر هذا فى استفتاء أجراه « معهد البحوث الاجتماعية فى الجامعة العبرية » وثبت أن ٩٠ ٪ من الإسرائيليين يتوقعون حربا قريبة .

وعندما أخذت أرقام الخسائر البشرية تتكشف .. سيطرت مشاعر الكآبة والإحباط والمرارة والعزلة على الإسرائيليين . وتزايدت الأمراض النفسية والقلق والتوتر بشكل جارف . حتى اضطر راديو إسرائيل إلى إذاعة نداءات من كل عالم نفس « ينصح مستمعيه من النساء بأن يزاولوا الكثير من التمرينات الرياضية كوسيلة للتغلب على التوتر العصبى والقلق . وفى جامعة « باريلان » التى لاتبتعد كثيرا عن تل أبيب – فتح قسم الدراسات النفسية مكتبًا للاستشارات المجانية ، ويقوم القسم أيضاً بزيارة الإسرائيليين المتعبين نفسيا فى منازلهم ويقدم العلاج لمن يعانون من التوتر العصبى والاكتئاب النفسى » .حتى اعترف « د . هانزكرايتلر » مؤسس علم النفس فى جامعة تل أبيب : « إنها حرب مرة حتى أن الناس لايشعرون بسعادة إذا أبلغتهم أنباء طيبة » .

هذه هى صدمة حرب أكتوبر التى أصابت نفوس الإسرائيليين بالانهيار النفسى وفقدان الثقة فى كل شىء . أضف إلى ذلك ماهو معروف من تحطيم أسطورة الإسرائيلى المتفوق وعدم كفاءة العربى . وسقوط هيبة المؤسسة العسكرية . وتدهور الروح المعنوية لدى الرأى العام الإسرائيلى ، إلى درجة انتشار أنباء كثيرة زائفة تنقل

بالتليفون إلى العائلات الإسرائيلية بوفاة أبنائها فى ميادين القتال . مما جعل صحيفة « معاريف » الإسرائيلية تتصور أن هناك منظمة سياسة معادية فى إسرائيل قد تكون وراء هذه الحملة الهادفة إلى تحطيم الروح المعنوية . هذه هى الآثار الفورية التى أحدثتها حرب أكتوبر فى الرأى العام الإسرائيلى . وهى آثار مدمرة كزلزال رهيب هزّ الرأى العام الإسرائيلى من الداخل . وعندما سكتت مدافع حرب أكتوبر بدأت الحرب الأهلية الكلامية داخل إسرائيل . دارت كثير من معارك تلك الحرب الكلامية حول فشل الإعلام الإسرائيلى . وفجوة الثقة والتصديق التى حفرتها له ضربات الجنود العرب فى سيناء والجولان وداخل الأرض المحتلة .

ولعل هذا كله يؤكد مدى أهمية حرب أكتوبر ، وعمق تأثيراتها وشموليتها . فلقد خاضت قواتنا لأول مرة حرباً حقيقية طال الاستعداد لها وانتظارها ، وعلى أدبنا العربى ألاّ يدع معارك هذه الحرب تمر دون تسجيل وتصوير وتخييل وإبداع وابتكار لتدعم ثقتنا فى قدراتنا الإنسانية . وتبرز هذه النماذج للأبطال العرب الجدد الذين تحدّوا المستحيل واقتحموا واستبسلوا وحاربوا حقا ، وبذلوا الأرواح والدماء وتركوا موقف الانتظار والصبر والاتكالية والخوف والتردد . هذه الحرب العظيمة يجب أن تكتب الأعمال الأدبية اللائقة بمستواها الفنى كميا وكيفيا ، وألا تخضع الحرب للخلافات السياسية العابرة والمؤقتة ، لأنها ملك للأمة العربية وهى الباقية . أما الخلافات والأنظمة والأشخاص فإلى زوال ، وتبقى قيمة الحرب وإنجازاتها ودلالاتها ودروسها ، مهما كانت النتائج التى تمخضت عنها .

لقد كنّا نتهم بأننا قوالون ، أقوالنا أكثر من أفعالنا ، وكررت هزيمة يونيو تلك المقولة عندما حاربنا بالكلام المذاع والمطبوع فى الصحف ، أما فى حرب أكتوبر وأدب أكتوبر ، فقد أثبتنا أن القول أقل من الفعل ، وأن جبهة القتال كانت أعظم من جبهة الأدب ، وقلنا إنه توفيق حقيقى لأن الفعل أبرز من القول . ولكن الآن

يجب على جبهة الأدب أن تعيش على مستوى الفعل ، وأن تبدع على مستوى الحرب ، وأن تجسد الأبطال الصاعدين من قلب شعبنا عمالاً وفلاحين ومثقفين . فهذه الحرب العظيمة ، برغم محدوديتها وقصرها ، يجب ألاّ تفلت من أقلام كتابنا . ففى هذه النماذج البطولية خير مثل عليا يتعلق بها شبابنا وأطفالنا ، لأنها تعنى الخروج من حيز اليأس والعجز والضعف إلى تأكيد قدرات الإنسان العربى . هنا يأتى دور الأدب العربى لتجسيد حرب أكتوبر وبطولاتها . فهذا هو الطريق الصحيح كى يساعد الأدب العربى على إعلاء المثل النبيلة القوية أمام الأجيال الجديدة ، وبث قيم الجدية والشجاعة والوطنية والقومية والشرف .

وإذا كانت حرب أكتوبر قد فاجأت الأدباء مثلما فاجأت سواهم ، فجاءت ثمار أدب أكتوبر الأولى انعكاسًا انفعاليًّا حماسيًّا للحرب فى شكل مقالات قصيرة وبعض القصص والقصائد . وقلنا فى تبرير تخلف أدب أكتوبر عن مواكبة حرب أكتوبر إن الأعمال الأدبية تحتاج إلى المزيد من الوقت لأن الإبداع الأدبى المركب يحتاج إلى ماهو أكبر من الدفقة الشعورية والانفعال المتحمس . هكذا انتظرنا طوال ثمانية أعوام أدب أكتوبر العربى حتى حان وقت الحصاد والدرس .

الآن وقد مرت ثمانية أعوام على انتهاء معارك حرب أكتوبر ، ما هى المحصلة النهائية لأدب أكتوبر العربى ، وكيف انعكست حرب أكتوبر فى إبداعات الأدباء العرب على صفحات الأدب العربى الحديث .. هذا ماتحاول هذه الدراسة أن تجيب عنه بمتابعتها لأهم نماذج أدب أكتوبر العربى . فى القصة القصيرة والشعر والرواية .

أحمد محمد عطية

حرب أكتوبر
فى القصة العربية القصيرة

القصة القصيرة فن أدبى حديث مرتبط بظهور وانتشار الطباعة والصحافة . وتطوير عصرى لفن أدبى قديم هو فن الحكاية ، مصاحب للتطور العلمى الذى قدّمته المطبعة والصحيفة لأدوات النشر والاتصال الجماهيرية . وإذا استعرضنا الفنون الأدبية اليوم ومدى استجابتها للتطورات السريعة ومدى تعبيرها عن هموم العصر واليوم والساعة . وجدنا أن القصة القصيرة تنفرد بحضورها وحيويتها وحساسيتها ، لأنها الفن الأدبى القادر على التقاط نبض العصر والتعبير عن التطورات الجارية فى المجتمع . وهذا راجع إلى قالبها المميز بالقصر الذى يسمح لها بالنشر السريع فى الأجهزة الإعلامية والجماهيرية الواسعة الانتشار كالصحافة والإذاعة . كما أن قِصرها يكفل لها أيضًا سرعة التلقّى واتساع دائرة المتلقّين . وأن هذه العلاقة الفريدة بين فن القصة القصيرة وجمهورها هى التى تجعل من هذا الفن

أكثر الفنون الأدبية المعاصرة حساسية واستجابة للمعارك والأحداث الهامة ولآلام الناس وآمالهم ، ومن ثَمَّ أكثر اقترابًا وصدقًا من معترك الحياة ومعارك الحرب والنضال .

ويغرى قالب القصة القصيرة البسيط ، فى ظاهره ، الكثيرين بكتابتها ؛ لذلك يبرز من بينهم القليلون الذين يستوعبونها كفنّ حساس وقالب شعرى . فليس المقصود بقصر القصة هو قصر حجمها فحسب ، بل قصر زمنها ومحدودية شخصياتها أيضاً . فالقصة القصيرة قد تعبر عن العصر أو عن الحرب ولكن من خلال لحظة أو موقف . ومن هنا وصفت القصة القصيرة بأنها فن اللحظة الهامة ، كما ذكر الناقد الأيرلندى « فرانك أوكونور » فى دراسته الهامة الفريدة عن فن القصة القصيرة « الصوت المنفرد » فإن اختيار هذه اللحظة من أدق خصائص القصاص الذكى المبدع ، تلك اللحظة التنويريّة التى قد تكشف عصراً بأكمله إذا أحسن اختيارها . ويعنى قصر القصة القصيرة تكثيف هذه اللحظة وتركيزها وتقطيرها والعناية بكل كلمة وكل جملة بما يقترب بها من الصياغة الشعرية الجميلة الموحية . فلا توجد فى القصة القصيرة شخصيات زائدة أو عبارات أو مواقف غير ضرورية . ولعلى أضيف أن القصة القصيرة بتعبيرها الفنى عن اللحظة أو الموقف ، هى فن المجتمعات النامية التى تمرّ بتحولات اجتماعية وسياسية وبأحداث عظيمة تهز نظمها وقيمها وأعرافها ؛ لذا نجد أن القصة القصيرة هى أسبق الفنون الأدبية العربية الحديثةفى الظهور والانتشار وأكثرها تطورًا . بعد الشعر فن العرب الأول ، بالقياس إلى فن مركب كفن الرواية الذى يرتبط ظهوره ونموه بنمو المجتمع وتعقده وتشابكه . فلا شك أن قصر الوقت الذى يتطلبه إبداع القصة القصيرة ، بالقياس إلى طول زمن إبداع الرواية مثلاً ، له تأثير كبير فى حيويتها وحساسيتها وتعبيرها الآنى عن العصر وعن المعارك والحروب والأحداث الهامة . وكذلك يساعد

مجال نشرها بالصحف على عصريتها . ويسهل نشرها وتوصيلها . بينما تتطلب الرواية أو المسرحية مثلا وقتًا طويلاً فى الكتابة قد يستغرق سنوات . وإعدادا كبيرا فى المطبعة أو المسرح قبل خروجها للجماهير المتلقية . يضاف إلى هذا سهولة التلقى . فقراءة قصة قصيرة لا يتطلب جهدًا وعناءً ووقتًا مثل قراءة رواية أو مشاهدة مسرحية .

وهكذا نجد أن القصة القصيرة هى الفن الأدبى البارز فى التعبير عن حرب أكتوبر . بعد الشعر . فقد أتاحت لها الصحف الثقافية مساحات كبيرة للنشر . ولكنها لم تحظ بنفس الاهتمام فى الكتب بالمكتبة العربية . ونظرًا لكثرة القصص القصيرة المنشورة فى الصحف وقلّة المجموعات القصصية . فسنكتفى بانتقاء بعض النماذج المنشورة بالصحف الثقافية والمجموعات القصصية القليلة الصادرة فى المكتبة العربية .

توزعت قصص أكتوبر بين قصص الحرب والمعارك فى الجبهتين العسكرية والمدنية . وبين القصص المكتوبة من وحى أكتوبر وزخمه وانطلاقًا من تفجيرات أكتوبر والآمال الكبيرة التى فتح لها طاقات الإبداعات .

فى قصص الحرب والمعارك اليومية تبرز ثلاث مجموعات قصصية « حكايات الغريب » « لجمال الغيطانى » . « من يذكر تلك الأيام . للأديبين السوريين « حنا مينه » ود . « نجاح عطار » . و « قصص الدم والرصاص » من بطولات حرب أكتوبر . لعبد الفتاح رزق . وبعض القصص الأخرى المنشورة فى المجلات الثقافية . وفى القصص المكتوبة بروح أكتوبر ووحيه وزخْمه . نجد مجموعة « من وحى أكتوبر » لصلاح إبراهيم عبد السيد « وعزيزة صادق » . وبعض قصص مجموعة « حكايات الحب اليومية » للدكتور نعيم عطية . وبعض القصص الأخرى المتناثرة فى الصحف الثقافية ولم تجمع بين دفتى كتاب .

تضم مجموعة « حكايات الغريب » « لجمال الغيطانى » سبع قصص تتراوح بين القصة القصيرة والقصة الطويلة القصيرة . وتشكل رؤية لأحداث حرب أكتوبر . على المستويين العسكرى والمدنى . فنطالع أحداث الحرب من خلال تصوير الناس العسكريين والمدنيين . والناس . فى قصص « جمال الغيطانى » هذه . عاديون بسطاء صغار فقراء كادحون . ومع ذلك فهم يبدون المقاومة البطولية وأعمال الفداء ببساطة فنرى كيف يكتشف هؤلاء الناس الصغار ذواتهم وكيف تظهر قوتهم وطاقاتهم الخلاّقة خلال عنفوان الحرب . وقد أتاح عمل الأديب الصحفى كمراسل حربى . فرصة الاقتراب من الحرب ورجالها ومواقعها والتعايش معها والامتزاج بها . ومن هنا أفادت الصحافة عمله الأدبى وأثرته وزودته بالخبرات الواقعية لعالم الحرب . فأغنت أعماله الأدبية بكثافة الصور الواقعية المعبرة عن عمق الخبرة بواقع الحرب ؛ إذ تثبت قصص هذه المجموعة أن الفن الحقيق هو التفكير والتعبير فى صور . كما ساعده عمله الصحفى أيضًا على الإيجاز فى العبارة والتبسيط فى اللغة . فنحن لانطالع عبارات فخمة أو صياغة لغوية تحفل بالصنعة . ولكنا نطالع لغةً أقرب إلى أسلوب التحقيق الصحفى البسيط وكلمات عادية تؤدى غرضها كلغة توصيل دون تزيد . غير أن الفن والجمال يظهران فى تركيب الجمل الثريّة بالصور . ومن خلال تدفّق هذه الصور تتشكل قصص المجموعة بمهارة وببساطة ودون تصنع أو افتعال أو بهرجة لفظية .

وهى قصص حديثة كتب معظمها خلال عام ١٩٧٦ . ولا تشذّ عن هذه القصص سوى قصة وحيدة هى قصة « طنين » . أقصر قصص المجموعة . إذ كتبت قبل حرب أكتوبر – « ١٩٧٣ » فتخرج بذلك عن سياق هذه القصص . وتشكل حشودًا زائدًا . وكان على الكاتب استبعادها . وخاصة أنها أضعف القصص فنيًّا وأبعدها عن رؤية حرب أكتوبر وأدب أكتوبر .

أهدَى « جمال الغيطانى » كتابه إلى الشهيد « إبراهيم الرفاعى » . وقد سبق له أن كتب عن قصة استشهاده ، فى عدد الهلال الخاص بأكتوبر فى عام ١٩٧٩ . فعرفنا أن العميد أركان حرب إبراهيم الرفاعى من قيادة القوات الخاصة وطالعنا صور نضاله فى كل الحروب من حرب ١٩٥٦ إلى معارك الاستنزاف واقتحام سيناء حتى استشهاده فى معارك أكتوبر الأخيرة دفاعًا عن الإسماعيلية .

وقد كتب « الغيطانى » قصة شهيدنا العظيم ثلاث مرات ، الأولى واقعية فى شكل معلومات صحفية ، والثانية قصصية فى شكل قصة طويلة قصيرة (٣٩ صفحة) بعنوان « أجزاء من سيرة عبد الله القلعاوى » ، والثالثة فى رواية كبيرة بعنوان « الرفاعى » وفى قصته القصيرة احتفظ « الغيطانى » بمعظم المعلومات عن شخصية البطل الشهيد ، وأضاف إليها حداثة الشكل الفنى ومهارة الفنان المبدع فى تركيب المعلومات وتوظيفها فى بناء فنى حديث . فقد كتبت القصة من خلال عدة رؤى لزملاء الشهيد وجنوده وزوجته .

وضربت القصة فى عدة أزمنة وأمكنة ، لتعرض لنا معارك البطل وإبداعاته الجسورة وسلوكه البسيط كرجل عادى وطنى يتحرّق شوقًا لتحرير بلاده والثأر من العدو ، بسلاحه ووعيه وإيمانه بقدرات الإنسان غير المحدودة على تجاوز الهزيمة وتحقيق النصر .

وصورت القصة واقعة استشهاده نتيجة طاعته لقرار لم يقتنع به ولكنه قام بتنفيذه بذات الروح البطولية والفدائية . وتستحق هذه القصة وحدها دراسةً خاصة ، فهى أعظم تعبير عن بطولات رجال القوات الخاصة « الصاعقة » فى عمليات حرب أكتوبر ، وفى كل العمليات التى سبقتها والتى حجبتها إجراءات السلامة الأمنية القومية . ولعل هذه القصة هى أعظم قصص المجموعة تكثيفًا لخبرات المراسل الحربى ومعلوماته وثقافة الأديب « جمال الغيطانى » .

تقدم قصة « أجزاء من سيرة عبد الله القلعاوى » أنموذجاً فذًّا لبطل من أبطال القوات الخاصّة فى حرب أكتوبر ، استشهد خلالها بعد معارك ومهام قتالية فى قلب العدو زادت على تسعين معركة ومهمة قتالية واستطلاعية . يقوم المعمار الفنى فى هذه القصة على تنوير شخصية عبد الله القلعاوى من خلال رؤى مختلفة لزملائه وقادته وجنوده وزوجته ، بل ووجهة نظر العدو أيضًا .

فأعطت القصة من خلال هذا الشكل كثافة وخصوبة وثراء لشخصية البطل وقد ساعد هذا التنوع فى الرؤية الشكل القصصى على الضرب فى شتى الأزمنة . فنطالع معارك البطل فى الماضى والحاضر ، ونتعرف إلى ترجمة كاملة لحياته وعلاقاته الإنسانية ، قصة حبه وزواجه ، وابنته . رؤيته وأسلوبه فى الحياة . سلوكه المتسم بالبطولة والوعى والبساطة والقوة معًا . ونتابع من خلال تلك الشهادات الواقعية أعماله البطولية خلال السنوات الطويلة السابقة على حرب أكتوبر كما هى ثابتة بإصابات جسمه « آثار طلق نارى بالساق اليمنى . التاريخ ١٥ / ١ / ١٩٦٥ ، اليمن . شظايا بالرأس . التاريخ ٧ / ٦ / ١٩٦٧ رمانة شظايا بالساق . التاريخ ١٩ /٤/ ١٩٦٩ ، الطور . . »

هكذا كتبت القصة بقلم خبير بالحياة العسكرية والمعارك الحربية وأحداث حرب الاستنزاف وحرب أكتوبر ، فساعده هذا الثراء فى المعلومات مع الكثافة فى الرؤية على شدّنا إلى شخصية بطلها التى تمثل نموذجا منفردًا بالرغم من صلاحيته للتعبير عن بطولات حرب أكتوبر من خلال هذا البطل الفذ الذى يصلح كشاهد رئيسى على أحداث الحرب وكل المعارك مع العدو . ويضاعف وصف القصة كذلك لميدان نضال البطل ومجموعاته بأنه يسع مصر بأكملها ، وأن مجموعته تستوعب كل المهام على اختلاف أنواعها وميادينها يضاعف كل هذا من حيوية البطل ، وتمثيله لكل أنواع البطولات الحربية فتتمثل فيه حرب أكتوبر بأسرها :

« جرت العادة والقواعد العسكرية على تكليف كلّ وحدة مقاتلة بمهمة معينة يُحَدَّدْ لها إطار معين يضم أهدافًا منتقاةً للتعامل معها . ينطبق هذا على كافة التشكيلات بدءًا من السرية إلى الفرقة إلى الجيش . ولكننا لا نجد هذا منطبقا على مهام مجموعة القلعاوى . يبدو قولنا واضحًا من الخريطة الضخمة لمصر والبلد المحيطة بها والتى تحتل – حتى الآن – جدارًا بأكمله من غرفة القلعاو ى . صنعت هذه الخريطة من الجبس البارز الملون . حملت دبابيس حمراء صغيرة فوق أسماء بعض المناطق بسيناء . كل دبوس يعنى عملية تمّت ضد هدف . توجد مجموعة أخرى من الدبابيس الخضراء وهذه تعنى أهدافًا سوف تهاجم . من الخريطة يتضح أن مسرح عمليات المجموعة سيناء كلها » .

أما البطّل القلعاوى فأهم ما يتميز به هو الإيمان الشديد بقدرات الإنسان غيرالمحدودة على التصدى للآلام وقهرها وعلى تجاوز الهزيمة وتحقيق النصر . كما قدّمت القصة . من خلال سلوك البطل ومواقفه وتصرفاته . صورة فنية رائعة وممتعة له . مستبعدة أسلوب السرد والوصف الخارجى والحشو والحكايات غير الموظّفة . فبالرغم من طول القصة فإنها لا تحتوى على كلمة واحدة زائدة على مقتضى البناء القصصى . فهذا البطل هوكذلك لأنه يضرب المثل لجنوده بالنضال والصلابة والقوة ويتصدرهم ويتفوّق عليهم باستمرار . لا يلين أو يستريح . وفى حياته الخاصة يتزوج بحبيبته متحديًا التقاليد لأسرتها . فى بيته لا يميل إلى المظاهر البورجوازية . لكل قطعة فائدة ولا توجد أشياء زائدة على الحاجة وفى الحب يحب زوجته برقّة وصفاء ودون ابتذال . مع رجاله يبحث مشكلاتهم الخاصة ويعمل على حلّها . يمنحهم الإجازات ويظل هو فى قاعدته . يتحدّى الخطر والموت فى سبيل إنقاذ رجاله . فى يوم السادس من أكتوبر خاطب زوجته هاتفا باقتضاب وحزم وفرح : « ماجدة . . مبروك . . الحرب قامت . . فالحرب هى فرحه

الخاص ، يشعر من معه بأنه جاء إلى الدنيا ليقاتل . من أجل الثأر والتحرير ، فى عملية استشهاده علّق لأول مرة مبديًا ملاحظاته على الخطة . كان يلمح شبح الموت ويستشرف « نتيجة عملية التاسع عشر من أكتوبر » دارت بينه وبين قائده الكلمات التالية : « منتصف ليلة الثامن عشر من أكتوبر . يقف أمام « س » بمركز العمليات .

القلعاوى : هل يمكننى أن أوضح ؟

س : الموقف كما أرى واضح .

القلعاوى : لقد قلت ملاحظاتى . وبرغم هذا سأقوم بها .

فبالرغم من عدم اقتناعه الكامل بخطة العملية أطاع الأوامر ودفع حياته أخيرًا فداءً للوطن . إنها قصة ممتازة حقًّا على مستوى لائق بأبطال أكتوبر .

وبمستوى قصة « أجزاء من سيرة عبد الله القلعاوى » تأتى قصة « ريح الجيل » أطول قصص المجموعة « ٤٥ صفحة » ، وتُعدّ استطرادًا أو تنويعًا على لحْن البطل الرفاعى . « القلعاوى » فتصوِّر صمود أحد رجاله . من قوات الاستطلاع . وحيدًا فوق جبل عتاقة يرقب حصار العدو للسويس . يبلّغ . عبر جهاز الإشارة بالمعلومات ، ويصمد لكل معاناة الوحدة والجوع والبرد والخوف . وفى هذه القصة ترِد سيرة عبد الله القلعاوى وتعليماته إلى جندى الاستطلاع « ريح الجيل » ، ذلك الرجل الصغير العادى من أبناء الشعب . الذى يناضل ببسالة وبساطة ويكتشف قدراته الإنسانية الهائلة على الصمود والمقاومة وتحدّى العدو والانتصار عليه .

وفى قصة « ريح الجيل » . وهو اسم حركى لجندى من قوات الاستطلاع . يمتزج التاريخ البطولى لأمتنا العربية بالواقع الاجتماعى المعاش المعبّر عنه . من خلال الصور المتعدّدة المتتابعة المكثّفة . المكتوبة بقلم خبير بواقع الحياة العسكرية والاجتماعية والمدنية لشخصياته . العليم بمجريات المعارك والأسلحة والمواقع وتطور

أحداث القتال . فنجد أسماء الشخصيات فى وحدة الاستطلاع لشخصيات بطولية فى التاريخ العربى أو التراث الشعبى أو الفن العربى الحديث من « خالد بن الوليد » « والحسين » و « سليمان الحلبى » و « يوسف بن ذى يزن » إلى « الفتى مهران » . فى بناء قصصى حديث تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة والشخصيات والصور المعبرة . مع تاريخ نضالنا وأزماتنا الاجتماعية فى وقت واحد ولحظة زمنية مهمة ومختارة بعناية حتى لتسع الماضى والحاضر وتتطلع إلى المستقبل من خلال رؤية جندى الاستطلاع الوحيد الراسخ .

انظر كيف يصور القصاص العدوان ويراه موجهًا إلى كلّ تاريخنا وحضارتنا ووجودنا : « فى أيامه الجبلية رأى تلك السحن الغريبة عنه . أصغى إلى الألسنة المعوجة . مهما جرى فلن يقف أحدهما أمام الآخر ويتركه يمضى . سيحاول كلّ منهما القضاء على الآخر . هذه الخيام المنصوبة . الأسلاك الشائكة . الشراك الخداعية . المعدات المطّاطية . المجمعة من كلّ عواصم الدنيا . كلّ هذه الطلقات والفوهات والأحاديث المتبادلة عبر أجهزة اتصالهم . كلّ هذا الغرض منه إدخال قطعة حديد ساخنة إلى جسده . إلى جسد الحسين . إلى أحمس الأول . إلى سيف إلى سليمان الحلبى الهادئ الواثق . الموحى . إلى عبد الله القلعاوى . ربما يعرف العدو بعضهم ويجدّ فى أثرهم . عندما ولّى وجهه تجاه الجزء الجنوبى لازمته فكرة أن هؤلاء . . عدوّ . . حامت طائرات العدوّ كما توقّع . عادة لا يغير موقعه إلا من مجىء قوات جديدة للعدو . يغيرون رجالهم فى الجبل كل سبعة أيام . لا يكاد يحفظ ملامح القوة حتى يتم تغييرها .

رأينا فى قصتى « أجزاء من سيرة عبد الله القلعاوى » و « ريح الجبل » الجانب العسكرى من حرب أكتوبر . أما الجانب المدنى من الحرب فنطالعه فى بقية قصص المجموعة « السبوبة » و« مجهود حربى » و« حكايات الغريب » . التى تدور أحداثها فى

مدينة السويس خلال حرب أكتوبر . وأقول الجانب المدنى تجاوزًا لأن الأبطال والشخصيات الرئيسية لناس مدنيين . ناس صغار فى جبهة السويس المدنية والعسكرية فى آن واحد . ولكن الجوّ حرب والشخصيات العسكرية فى تلك القصص أكثر من المدينة . وإنما قصد الغيطانى إلى إبراز . بطولات هؤلاء الناس الصغار واستعدادهم للفداء بعفوية وبساطة وصدق . وأن يوضح امتزاج الجبهتين المدنية والعسكرية حتى صارت بلادنا كلها جبهة واحدة . وألمح فى هذه القصص خلْف معالم البطولة والداء حسًّا مأساويًّا مرهفًا لهذا الفنان الموهوب حقًّا . هذا الحسّ الذى جعله يلتقط نماذجه الوحيدة لتى تعطى دون انتظار لجزاء . والتى تهب الوطن كلّ حياتها دون أن تفكر فى أنه لم يعطها شيئاً على الإطلاق .

ولعل أبرز مثال على تلك الشخصيات الوحيدة المنفردة ، شخصية « عويس » بطل قصة « السبوبة » ، ذلك الرجل الصغير المغمور . الذى افتقد المنزل والعمل والأسرة وتقلب فى كلّ الأعمال البسيطة . ومع ذلك ظلّ على تمسّكه بالبقاء فى مدينته السويس وعلى ولائه وحبه لها ، حتى انغمس فى أعمال المقاومة الفدائية دفاعًا عن السويس الحبيبة إلى قلبه والداخلة فى نسيجه ودمه ووجوده . وقد صوّر الفنان القاص « الغيطانى » حبّ « عويس » لمدينته من خلال صور معبرة تدور فى الماضى والحاضر . حيث تمتزج مأساة « عويس » وفقره بانخراطه فى كلّ أنواع المقاومة عن السويس ، ابتداء من نقل الذخيرة إلى الاستشهاد الجسور دفاعًا عن المدينة وصدًّا للعدو . فيموت ذلك الرجل الصغير البسيط بتضحيته المتداخلة مع نسيج حياته ، يموت كما عاش دون بطولة صارخة وبغير انتظارلأى جزاء .

« عويس السويسى » رجل عادى ، بطل حقيقى دون بطولة . هكذا قدمه الفنان دون خطابة أو مباشرة أو صراخ . بل إن واقعة استشهاده التى يستهل بها القصة لا تحتل سوى كلمات بسيطة محايدة هادئة ، لأنه يثق فى ذكاء قارئه ويترك

له الفرصة لإكمال القصة وتصور عالمها . فيصور القصاص بطله « عويس » كرجل مغمور عاش مغمورا ومات مغموراً ، بل إن اشتراكه فى أعمال المقاومة داخل مدينة السويس التى صمدت للحصار ، لم تشر إليه القصة كعمل بطولى ، بل جاء فى صميم التكوين الخاص لتلك الشخصية البسيطة الفريدة : « حدث ليلة الرابع والعشرين من ديسمبر ١٩٧٣ ، أن طارت شظية من دانة هارون ٨١ مللى إسرائيلية الصنع ، حدّ من اندفاعها فى الفراغ رقبة عويس السويسى فذبحته . دفن على عجل بمقابر أعدت بسرعة غرب المدينة . لم توضع فوق قبره لوحة تحمل اسمه ، لم ترص حوله أحجار بشكل منتظم . لم تغرس عصاة تحمل خوذة » .

هكذا انتقى الغيطانى من شخصيات حرب أكتوبر ، شخصية « عويس » ذلك الجندى المجهول الذى أحب مدينته حبًّا حسيًّا دون نظريات أوعقائديات . وقد رأينا كيف أحب عويس مدينته « السويس » حبا نقيًّا ، من خلال تداعى الصور الموظفة بمهارة عبر تيار الوعى والفلاش باك للتعبير عن تعلق عويس بمدينته ، رغم أن مدينته لم تعطِه شيئا على الإطلاق « عويس » ذلك الرجل البسيط . تصوره القصة من خلال صياغة هادئة لا تحتوى على كلمة واحدة فخمة أوصارخة . بل تتدفّق الصور لتشكل صورة ذلك الرجل الفقير بلا عمل . الذى أحب الخلاء والحياة بلا تطلعات ، والذى ضيّق عليه حصار العدوحياته وأنفاسه . فأخذ يشارك فى نقل الذخيرة للمقاتلين حتى انضم إلى صفوفهم مقاتلاً ومقاومًا هجمات العدوّ شجاعا لا يهرب ولا يخاف ، فليس لديه مايخسره . بل ولا تربطة أية علاقة إنسانية حميمة فليس له أسرة أو أبناء ، ولا أحد يهتم به ؛ لذا قضى حياته يهيم على وجهه فى السويس عالمه الأثير ، يتقلّب فى مهن بسيطة ، يمسح أحذية أو يمسح البلاط . يأكل أى شىء وينام فى أى مكان . هذا الرجل المغمور أعطى حياته ببساطة فداءً لمدينته ووطنه ، الذى لم يعطِه حتى وظيفة فراش ، ودون انتظار مكافأة أو مجد .

وعندما خيره الضابط بين « السبوية » حبيبته وبين الوطن . اختار الموت فداءً للوطن وانسحب من الحياة كما جاءها دون أن يعيره أحد اهتمامه ؛ لذا وصفته القصة بأنه مجرد حاجز حمى الوطن ، ومضى « تصطدم قطعة معدنية بحاجز ما » هذه بطولة الرجل العادى التقطها الفنان جمال الغيطانى فى لحظة هامة من لحظات حرب أكتوبر خلال مقاومة السويس للأعداء .

فهكذا ينتقى الفنان نماذجه البسيطة من صفوف الناس الصغار الذين يعانون ويضحّون دائماً من أجل بلادهم بعفوية وصدق وبساطة . وسنجد هؤلاء الناس الصغار الذين يعانون فى وحدة ويبذلون فى سخاء دون انتظار لجزاء أو مكافأة أو نيشان ، فهؤلاء الناس يعيشون ويموتون دون أن يذكرهم أحد ، يلتقطهم الفنان الذكى الحساس ويعبّر عنهم فى قصصه ، وتجدهم فى صور متعددة كأم الشهيد الفقيرة الوحيدة فى قصة « الوجهة » ، و « عم خضر » القهوجى الوحيد الباقى فى السويس فى قصة « مجهود حربى » والسائق الشاب عبد الرحمن محمود على فى قصة « حكايات الغريب » الذين رأينا صور عطائهم وبذلهم وفدائهم من أجل الوطن .

وتضم المجموعة القصصية « من يذكر تلك الأيام » للأديبين السوريين حنا مينه ود. نجاح العطار ، ست قصص تتراوح بين الطول والقصر وبين القصة القصيرة والقصة الطويلة ، ولكنها كلها تدخل فى أدب أكتوبرالعربى بتعبيرها الحميم عن معارك تلك الحرب العظيمة ، فبينما تقع قصة « الجبل » لحنا مينه . فى تسعين صفحة ، تأتى قصة « الجريح والدبابة » فى خمس صفحات . وقد انفرد « حنا مينه » بكتابة قصتين من قصص المجموعة « الجبل » و « الذى أبطل الفتيلة » وكتبت د . نجاح العطار ثلاثا من قصص المجموعة الأخرى : « عندما يقاتل الرجال » و « الزوجة التى لم يبتر ذراعها » و « الجريح والدبابة » . أما القصة السادسة فقد اشترك الأديبان العربيان « حنا » و « نجاح » فى كتابتها معًا بعنوان

« السمكة الطائرة » .

وقدّم الكاتبان مجموعتهما القصصية بتوضيح لظروف الحصول على وقائعها من ألسنة أبطالها المقاتلين الحقيقيين ، ومن ثم وصفا القصص بأنها لوحات قصصية تسجيلية ، وأنها « نتاج واقع وذات فى آن واحد ، واقع حرب تشرين أكتوبر التحريرية ، وذاتنا حيال هذه الحرب . الخامات من الآخرين ، والصياغة منّا ، تسجيلية فى بعض سطورها ، وابتكارية فى بعضها الآخر ، لكنها كلّها ، أمينة لما صار أو مقصّرة دونه أحياناً بكلمة بديلة هذه ترجمة عن ذات الذين قاتلوا إلى ذات الذين كانوا وراء المقاتلين ، أحاسيس معبّر عنها بكلمات ، دوّرنا فيها الرسم والتوصيل من الذين كانوا هناك إلى الذين كانوا هنا . . » .

« السمكة الطائرة »، قصة طويلة قصيرة تقع فى نحو خمسين صفحة . وهى قصة مشتركة « لحنا مينه » ود . نجاح عطار » بكل ما تعنيه المشاركة من تضافر بين الأديبين ، وهى تجربة قصصية جديدة فى مجال قصص أكتوبر العربى القصيرة ؛ لأن الكاتبين يتبادلان القص والتسجيل والرؤية من زوايا متعددة . وتصور القصة معارك الطيران العربى السورى خلال حرب أكتوبر ، من خلال وصف تسجيلى لتلك المعارك الجوية الرائعة على لسان بطلها الطيار « أ . ج » الذى أسقط خمساً من طائرات الفانتوم المعادية واثنتين من طائرات العدو الميراج ، وأصيبت طائرته المقاتلة فى معارك مرصد جبل الشيخ الرهيبة فى الجوّ وعلى قمم ذلك الجبل المهيب . ويعتمد بناء القصة على الحوار والوصف الخارجى وأسلوب أقرب إلى أسلوب التحقيق الصحفى ، الذى يتخذ طابعًا فريدًا هو مزيج من التعلم والتبسيط والتسجيل والابتكار والإبداع ومحاولة تصوير شخصية البطل من خلال مفهوم اجتماعى وسياسى نضالى ، وكشخص عادى وابن من أبناء الأمة لا يتمتع بقوى بطولية خارقة .ولا يملك سوى الوعى بقضيته والإصرار على الانتصار على عدوّه

وتحرير الأرض العربية،أما المفهوم الاجتماعى فقد جاء من انحدار البطل الطيار عن أب فلاح مناضل قتل دفاعاً عن الأرض خلال اشتراكه فى مظاهرة تطالب بحقوق الفلاحين فى أراضيهم . وقد أسهمت هذه الحادثة الهامة فى تشكيل فكر بطلنا ووعيه السياسى والاجتماعى . «كان والده فلاحًا يعمل فى الأرض . ودفاعاً عنها قتل فقبل عشرين عامًا . فى مظاهرة لأجل حقوق الفلاحين . سقط فى المعركة وكان عمر الابن آنذاك ستة أعوام . ومن جراح أبيه تفتحت فى روحه ستة جروح . وهكذا . طفلا . عرف قيمة الأرض . معناها . يعنى الدفاع عنها . والشهادة . عند اللزوم . فى سبيلها » هكذا تبرر القصة وتمهد للتحول فى فكر البطل الطيار وتفتح وعيه السياسى وتقرن ذلك بالتكوين الذاتى للبطل فى حبه للطائرات ورسومها وأشكالها . حتى صار يسبح بطائرته الخيالية قبل أن يلحق بالفعل بسلاح الطيران . وهنا تنساب القصة بشاعرية لتصوِّره طفلاً يركض وراء الفراشات ويصطاد العصافير . ويصنع طائرات الورق والحيطان . ويلعب الكرة . ويتسلق الأشجار والحيطان .

هذا هو البطل كما تخيلته القصة طفلاً وصبيًّا . حتى إذا جاءت حرب أكتوبر « تشرين » تفجرت كل مكوّناته الاجتماعية والذاتية وتحققت كلّ أحلام الطيران والسياحة فى الجوّ والانقضاض على طائرات الأعداء والقتال المتكافئ فى المهارة والفن . غير أنه يتميز بالإيمان بقضية الحق العربى والأرض العربية . وتبرز فى هذه القصة المشاعر القومية والرؤية القومية لحرب أكتوبر وتحرير الأرض العربية . يقول البطل : « فى اليوم العاشر من تشرين الأول كانت تجربتى القتالية الفعلية الأولى . . كانت فوق بيروت . وقد أحسست كما لو أننى أقاتل فوق دمشق . كل المدن العربية مدننا . وكل أجواء الأرض العربية أجواؤنا وحيثما كنا فيها نقاتل بالمشاعر ذاتها . مشاعر العربى الذى يحمى أرضًا عربية ومواطنين عرباً هم أهله وإخوانه . ومن هنا

تتصاعد دراميًّا وتتوتّر رواية المعارك الجوية التى ترد على لسان البطل وعن طريق الحوار المتبادل بينه وبين كاتبى القصة « حنا مينه » ود « نجاح عطار » وعبّر وصف وتسجيل لأدق معارك الطيران العربى فى القطر العربى السورى . كما عنيت القصة بتصوير مشاعر البطل الطيار قبل المعارك وخلال الاشتباكات العنيفة تصويرا إنسانيًا . فهو يخاف ويقلق ويتوتر لكن كلّ ذلك يذوب فى أتون القتال .

فهو بطل إنسانى من صميم الناس العاديين فى بلادنا العربية . جاء من قرية عادية ومن أب فلاح وأسرة فقيرة ومتزوج عن حب بمدرّسة شابّة يعيشان حياةً بسيطة فى شقة سكنية صغيرة . هذا هو التكوين البسيط للبطل الذى يوحى من ورائه الكاتبان بالإمكانيات البطولية الكامنة فى شعبنا العربى . وقد نجحت القصة فى مزج التكوين الخاص لبطلها بالتكوين العام للبطل والقضية . وفى مزج الخاص بالعام وفى تركيب الأحداث وتصاعدها الدرامى نحو التحرر من هزيمة الماضى وآثار الماضى وتجاوزها نحو معارك تحقيق الذات والانتقام من العدوّ وكشف أكذوبة أسطورته ومزاعمه عن العدو الذى لا يقهر ولعل من الطريف أن نذكر هنا أن « حنا مينه » أديب البحر العربى لم يتخلّ عن البحر مجاله الأثير . فشبّه الطائرة بالسمكة الطائرة وأدار حوارًا مع البطل الطيار حول السمك والصيد والبحر فبعد أن يتحدث البطل عن لحظات الخوف والقلق والتوتر السابقة على الاشتباك . يصف لحظات الاشتباك على النحو التالى : « تتبدّل المشاعر . لكن توترًا آخر يطرأ على مدى المسافة بين الانطلاق من القاعدة وظهور الأهداف المعادية أمام الطيار .. وعندما يراها ويبدأ فى تلقى التعليمات من قيادته على الأرض . ومن قائد تشكيله فى الجوّ . ويسبح فى الهواء . كما السمكة فى الماء . تصبح طائرته سمكةً طائرة . همّها أن تصطاد بكلّ « الصنانير » التى معها . الأسماك المعادية من حولها . وأن تحمى فى الوقت ذاته نفسها من « صنانير » تلك الأسماك المشتبكة معها .

ابتسمت ولم أتكلم .

– ما بك . قال لماذا تبتسم ؟ .

راقتنى التسمية . الصنانير " لغة الصيادين فى البحر هذه

– الصيد فى البحر والجوّ واحد . ولكن صنانيرنا نحن تختلف إنها صواريخ . ومدافع . ورشاشات . فهنا أيضا لا يبتعد حنّا مينه عن عالم البحر . عالمه الأثير الذى أبدع فيه أهم رواياته

« الجبل » قصة قصيرة طويلة (٩٠ صفحة) لحنا مينه . تصوّر بالصورة واللوحة والحدث عملية تحرير مرصد جبل الشيخ على الجبهة السورية بواسطة القوات الخاصة . لقد تشكّك حنا مينه ود . نجاح العطار . بمقدمة مجموعتهما القصصية « من يذكر تلك الأيام ؟ . فى مدى تمتع القصص بفنية كاملة . وهو قلق فى غير محله ، لأن قصة « الجبل » . على واقعيتها وتسجيليتها . تتضمن كلّ شروط القصة الفنية الجيدة . فالأحداث تتصاعد وتتعقّد وتنحل . والحوار والمونولوج الداخلى وتيار الوعى تؤدى جميعًا وظائفها بمهارة . حقًّا لقد احتوت القصة على بعض الاستطرادات التى أوقعتها فى الترهل . كحديثه عن تاريخ جبل الشيخ أو بعض التطويل غير المنضبط فى المونولوج الداخلى لبعض الشخصيات أو عباراته الخطابية عن أوهام العدو وجبنه بشكل مباشر ولكن القصة ممتعة ومشوقة ومكتوبة فى خضم الحرب . فى العاشر من شهر ديسمبر ١٩٧٣ كما أنها قصة حرب حقيقية كاملة ترصد وتسجل وتتابع عملية تحرير مرصد جبل الشيخ منذ بدايات الإعداد حتى إتمامها . بل وتصور القصة ذروتها المأساوية بصدق كامل عندما تختتم صفحاتها بوصف هجوم العدو المضاد . والمقاومة الباسلة التى أبداها الجنود السوريون فى مواجهته حتى سقوط مرصد جبل الشيخ مرة ثانية فى أيدى العدو . ومع ذلك لم يشعر بالهزيمة كما حدث فى يونيو ١٩٦٧ . فقد كانت معركة

متكافئة . والحرب كر وفرّ . فلابدّ من العودة إلى جبل الشيخ . « وكما النبيذ كذلك المشاعر . تخبأ وتعتّق . سبع سنوات عتّقوها وفى تشرين فتحوها . وكان عرس . . لم يكتمل . . بعض الأعراس تظل مفتوحة . وحين لا يبق نبيذ ، يحولون الماء نبيذاً . . الآن من جديد ، جاء دور تحويل الماء إلى نبيذ . والآن كرة أخرى ، جاء دور تعتيق النبيذ ، وكذلك المشاعر . . المشاعر التى ستفتح يوماً وينتشى جميع المشاركين فى العرض . يا جبل الشيخ ! يا معبد حرمون ! يا قصر شبيب ! لنجيئك يوماً كما جئناك يوما ، وعندئذ لن نغادرك قط . . » ويقصد حنا بالنبيذ المشاعر المخزونة طوال السنوات التالية لهزيمة يونيو . أما العرس فيعنى به حرب أكتوبر . يريد حنا إذن تعبئة المشاعر استعدادا لعرس جديد بالعودة إلى جبل الشيخ وكلّ الأراضى المحتلة .

تتميز قصة حنا مينه ، كقصة جمال الغيطانى « أجزاء من سيرة عبد الله القلعاوى » ، بالخبرة الكاملة بواقع الحرب والتسجيل الدقيق والأمين لخطوات الإعداد والتحرك والقتال والاهتمام ببطولات رجال القوات الخاصة الذين قاموا بأخطر العمليات وأكثرها فروسية وإبداعاً . فوفّق حنا فى تصوير عملية اقتحام حصون مرصد جبل الشيخ وفى رصدها وتصوير مناعة تلك الحصون ومقاومات جنود العدو للهجوم العربى والتكوين الرهيب لمبنى المرصد ومخابئه وسراديبه السرية . وكم تمنيت أن تكتب قصة مماثلة عن عمليات اقتحام حصون خطّ بارليف بكل ما احتوته من أسلحة وتجهيزات ومقاومات .

فى قصة حنا مينه « الجبل » لامكان للبطل الفرد بل البطولة مهنة الجميع ، الضابط والجنود على السواء . فيتسابق البطلان . الضابط والجندى ؛ لتمزيق العلم الاسرائيلى ورفع العلم العربى مكانه . ويشترك الجميع فى التفكير وفى المناقشات حول الخطط والمبادرات . وعندما تستنفد المناقشات أغراضها يحسم القائد الأمر .

بل لقد صور حنا معارك صد هجوم العدو المضاد ضد المرصد بنفس الدقة التى صور بها معارك الاقتحام العربى السورى للمرصد . فقد كافح الجميع وصمدوا حتى آخر طلقة وآخر سلاح أبيض حقًا استرد العدوّ المرصد ولكنه دفع الثمن غاليًا « ثم طفق المقاتلون يتحركون فى رقعة من الأرض تتقلّص تحت أرجلهم أكثر فأكثر تخلّوا عن جحورهم الصخرية كى يتفادوا التطويق جعلوا يتنقلون من حفرة إلى حفرة . ومن صخرة إلى أخرى . كان الشبر من الأرض يكلّف العدو قتيلاً . والتربة . أمامهم ومن حولهم . فقد تغطت بالجثث وهم يتراجعون . ويتقدمون . ويثبون بالسلاح الأبيض ويلتحمون فى معركة أدركوا أنها غير متكافئة . ولكنهم وقد صاروا فى قلبها . استبسلوا فيها . وجرحوا . وقتلوا . ولكنهم أبدًا لم يذعروا . ولم يولّوا . ظلّوا صامدين . متكاتفين . يضربون . يضربون . يضربون . وينزلون بالعدو الخسائر التى صمموا على إنزالها . . »

تتحدث قصص أكتوبر العربية القصيرة لغة واحدةً تتكرر خلالها عبارات تحقيق الأحلام والثأر والتحرير . هذه الروح العربية تعبّر عن وحدة الهَم العامّ . الذى صنعته هزيمة يونيو المجانية . وعن الأشواق العربية للقتال وطرد العدوّ من أرضنا العربية المحتلة . نعم فقد كانت حرب أكتوبر حربًا عربية مجيدة . حرب كلّ العرب .

التقطت الدكتورة نجاح عطار هذا الوجه العربى للحرب فى قصتها الطويلة (٥٨ صفحة) «عندما يقاتل الرجال . ويغنون فى ضوء القمر» ففى هذه القصة لا تصوّر الكاتبة بطولات المحاربين السوريين فحسب . بل توجّه عنايتها أيضًا إلى التعبير عن عروبة الحرب من خلال موقفين لاثنين من المقاتلين المغاربة . وهذا هو الجندى العربى المغربى كما صورته د . نجاح عطار فى حوار مع طبيب :

« على العتبة وقف جندىّ مغربى عملاق . أدى التحية وتقدم قائلا :

-- أحببت أن أودّعكم قبل المغادرة سيدى

– خرجوك ؟

– لم أعد أطيق البقاء . ولا أرى ضرورة له .

– سمعت إذن ؟ ولكن إلى أين ؟ وجرحك ؟

خلع المقاتل المغربى . بسذاجة مفرطة . سترته . وكشف عن جرحه وقال :

– انظر سيدى . . وضع الجرح جيد . لا يؤلمنى أبدا . وسيغيّرون الضماد فى الجبهة .

ستلتحق بقطعتك إذن ؟

– نعم سيدى لا يمكننى البقاء أكثر . أفهمت الطبيب ذلك . . هناك قد أكون مفيدًا . . أنا أتيت مجاهدًا . وقد استرحت أكثر من اللازم »

أما القصة فمكتوبة من أربعة أقسام أو أربع أقاصيص فى إطار حرب أكتوبر ومن داخل مستشفى يضم جرحى الحرب . وترد أحداث الأقاصيص عبْر حوار متبادل بين سيدة كاتبة . لا شك أنها هى المؤلفة وبين جرحى المستشفى القادمين من ميادين القتال وتسجل السيدة فى مفكّرتها ما تلتقطه من أفواه الجرحى عن أحداث الحرب وحكايات المعارك البطولية الدموية .

فى القسم الأول . « من يذكر تلك الأيام ومن ينسى هذه ؟ » . يلعب الفلاش باك بمهارة فى الارتدادات السريعة والتنقّلات بين حرب يونيو وحرب أكتوبر . فى مقارنات حيوية بين الحربين تتناول مشاعر الناس وسلوكهم وتصرفات الجنود والجرحى المختلفة تمامًا . فنلاحظ مدى هدوء الناس وانتظام حركتهم واحتقارهم لحرب العدو المادية والنفسية . وكيف يحرص الجميع على الاشتراك فى المعارك مهما كانت إصاباتهم . فتهتف الكاتبة لحرب أكتوبر « تشرين » قائلة :

تشرين (أكتوبر) أيا تشرين » إيه أنت . كم بدّلت من صور وأشياء « فحرب

أكتوبر (تشرين) قد عبرت الصورة القديمة ليونيو وبخاصة الصدق مع النفس . والثقة فى مصادرنا الإعلامية . وذابت الخلافات العربية وانصهرت فى بوتقة الحرب والفداء . هذا الحس العربى الأصيل هو أهم ما تتميز به قصة د نجاح عطار : « اقتربت من المذياع . أدارته : دمشق . صوت العرب . القاهرة . الإذاعات العربية توحدت . وإذاعات إسرائيل ولندن وصوت أمريكا تضامنت . جانب آخر من التلفيق الإعلامى . ليس غريبًا أن يعزف الناس عن أكاذيب الإذاعات المعادية . النار صهرت خلافات العرب . المعركة أذابت تناقضاتهم . ردمت عوْرًا عميقًا بينهم . أقامت جسورًا على الأنهر . ووحدت الأراضى والأرواح » .

القسم الثانى من قصة د . نجاح عطار بعنوان « الساق المبتورة والدبابات الثلاث » . والعنوان يدلّ على المضمون ؛ إذ تعرض القصة لجانب من معركة اقتحام الجولان بالدبابات ومدى أشواق الجنود والضباط لتحقيق حلم الحرب والتصدى للعدو . وهنا تخوض القصة فى تفاصيل العمليات الحربية فى شكل سرد وحوار بين السيدة والجريح . وتعمل د . نجاح عطار فى هذا القسم من القصة . وفى قسميها الثالث والرابع أيضًا . على تصوير دموية القتال ضدّ العدوّ واستبسال رجالنا لأنهم مشحونون بقضيتهم وأحلامهم من أجل تحرير الأرض . ويروى بطل القصة الجريح وقائع المعركة وكيف جرح وكيف بترت ساقه وكيف تخلّص منها وطوح بها بعيدًا . ولكنه شعر بسعادة تحقيق الحلم بالرغم من كل آلامه . « كان تلّ الشيخة يهجره مقاتلوه اليهود . . حلم الأمس بتحرير الأرض أشهده قبل أن أموت وهذا يكفى . . الموت عذب إذا لم يكن رخيصًا أو مجانيًّا . ولم يكن موتى - فكرت - رخيصًا . فنسورنا فى الجوّ . وجنودنا على الأرض . يقصفون ويتقدمونّ . . لقد صرت أنا فى المؤخرة . . حسنا . . إلى الأمام أيها الإخوة

الشجعان إلى الأمام وإنى لسعيد جدا . سعيد إلى درجة تمنيت معها لو أزحف فأشعل سيجارتى من الشوك المحترق قربى . . »

كذلك يصور القسم الثالث من « عبرات . . زجاجات . . وبقايا سندوتش » عملية هجوم سرِيّة دبابات عربية ضدّ العدو . كيف توحّدت أحلام المقاتلين وآمالهم وأهدافهم . وكيف تأكدت قدرات المحارب العربى بالانتصار على المقاتل الإسرائيلى الذى لا تستهين به القصة فهو يقاتل بإتقان ولكن بدون هدف أو قضية . على عكس المحارب العربى الذى يحمل قضيته فى قلبه وروحه ويتحرق شوقًا للقاء العدوّ وتحدّيه واسترداد أرضه العربية ؛ لذا فوجئ جنود العدو بالهجوم العربى وبالمحارب العربى . فتركوا بقاياهم . تدل على مدى مفاجأتهم . كبقايا السندوتشات . وتُعد الأقصوصة الرابعة تنويعاً على الفكرة الرئيسية للقصة فهى تعرض صورة رائعة لقتال الدبابات ومعاركها العنيفة مع مقاومات العدو القوية .

و« الشعرات الثلاث » قصة قصيرة للكاتب الفلسطينى « نواف أبو الهيجاء » تقوم على بناء فنى حديث يجمع بين الواقعية والتعبيرية ويستخدم الأسطورة والحلم . وأسلوب التنويعات السيمفونية على اللحن الرئيسى أو الموضوع الرئيسى فبطل القصة « سميح محمود » فدائىّ فلسطينى شارك مع عدد من زملائه فى عملية فدائية داخل الأراضى المحتلة . وقد أصيب البطل إصابات خطيرة خلال معركة مع العدو دامت ستّ ساعات بعد أن غادره رفاقه معتقدين باستشهاده . وتصوّر القصة البطل الفدائى وحيدًا محاصرًا مفتقدًا لسلاحه ورفاقه وأهله

يردد البطل فى مونولوجه الداخلى : « أنت جريح ووحيد ومحاصر . ذراعك اليمنى شبه مشلولة . وكتفك الأيمن تنزف باستمرار ومنذ ساعات . أما الرباط الذى صنعته من قميصك الداخلى فلم يفلح فى الحدّ من تدفّق النزف . أنت جريح . يجب أن تدرك ذلك ، رغم أنك حاربته قرابة ستّ ساعات معتقدًا أنك قد تخلق من

الوهم حقيقة . أنت جريح ومحاصر ووحيد وعيناك تذوبان . من المؤكد أنهما تتوهجان بالرؤية ، لكنها توهجات شمعة قبل أن تذوب » . هذا هو الخط الرئيسى فى القصة . أما التنويعات فتثرى البناء القصصي بتيار الوعى والأسطورة والتنقل بين الأمكنة والأزمنة المختلفة فى عدّة مقاطع يحمل كلّ منها عنوانًا مستقلاً

ويقصّ حكايات غير واقعية فى أسلوب تعبيرى ووقائع ممكنة وتفاصيل واقعية . فالبطل يعود إلى مدينته بعد غيبة سنوات طويلة . ليجد الرءوس مقطوعة ومعلقة على أسوار المدينة . وليجد الصمت والرضوخ يسيطران على أهلها وناسها . ويعرف أن ذلك كلّه من صنع الغزاة ويسمع من حكيم المدينة أن لا حلّ إلّا بالعثور على السيف المسحور للانتصار على الغزاة وتطهير المدينة المحتلة وتحريرها . وعبْر وقائع تمزج بين الواقع والأسطورة يحصل البطل على الشعرات الثلاث التى تحقق له السيف المسحور غير أن البطل الفدائىّ يكتشف كذب الأسطورة وأن الشعرات الثلاث لا تقدّم له سيفًا مسحورًا أو بندقية . وهكذا عاد البطل الفدائى من رحلته خاليًا غير أن حوارًا يدور بين أهل المدينة الصامتة يتمخّض عن ضرورة تقديم العون المسلح للبطل المحصور وتحدّى العدو . وهكذا يجد الفدائى بندقيته ويعثر على السيف المسحور بين صفوف الناس وفى أرض الواقع وليس بالأساطير . وهكذا يكبر البطل الفدائى ويعرف أن طريقه هو بالناس والسلاح . فهذا هو أهم دروس حرب أكتوبر .

القصة القصيرة ليست حكاية أو تحقيقًا صحفيًّا . ولكنها فن أدبى حساس فى استجابته للأحداث والمشاعر ، وهى فن مركز مكثّف أقرب إلى الشعر ؛ لذا فإنها تتميز بقصر الزمن وليس قصر الحجم فحسب . ومحدودية الشخصيات والخصوصية . أى التعبير عن العام من خلال الخاص ؛ فالمناقشات العامة تفسدها ، وعندما تعبّر القصة القصيرة عن العصر أو عن الحرب فإنها تفعل ذلك

من خلال لحظة أو موقف . ومن هنا وصفت بأنها فن اللحظة الهامة . . كما ذكر الناقد الأيرلندى « فرانك أوكونور » فى كتابه « الصوت المنفرد » وإن اختيار هذه اللحظة من أدق خصائص القصاص الذكى المبدع ، تلك اللحظة الخصوصية التنويرية التى يمكن أن تكشف عصرًا بأكمله ، إذا أحسن اختيارها . وهكذا فإن قالب القصة القصيرة المحدود والمتميز لا يسمح بالمناقشات العامة أو الشخصيات الزائدة أو الوصف العام أو التعليقات المباشرة .

هذه الأسس لفن القصة القصيرة ، نفتقدها فى كثير من قصص أكتوبر العربية القصيرة ؛ لأن الحماسة طغت عليها فأربكت فنيّة القصة القصيرة وطوّلتها إلى تحقيقات صحفية تغص بالوصف السطحى الخارجى والعبارات الخطابية الصارخة وأسلوب التقارير المباشر . وتمثل كل هذا بأوضح صورة فى مجموعة عبد الفتاح رزق « قصص الدم والرصاص » ، ويبدو أن كاتبها شعر بمستواها الفنى الضعيف فبرره بكلمة فى المقدمة قال فيها إنه « لا مجال للخيال فى قصص الدم والرصاص » فجر الأربعاء الرابع عشر من رمضان ١٠ أكتوبر ١٩٧٣ – وسيارات الجيب تتحرك بنا – مجموعة من المراسلين العسكريين – إلى جبهة القتال . وكان الواقع وحده هو الذى يتكلم ! » وهذه العبارات توضح أكثر مما تبرر ؛ لأن المجموعة كلّها مكتوبة بقلم مراسل حربى يجرى التحقيق الصحفى حول وقائع العبور المعروفة للجميع ، والتى تنتظر الفنان والأديب لينفذ إلى ما تحت السطح الخارجى للناس والأشياء ويتعمقها ويصوّر الحرب من خلال لحظات خاصة وشخصيات متميزة ، ولكن الحماسة والمباشرة تغلبتا على الفن . فالكاتب كثيرًا مًا يتحدّث حديثا مباشرًا عن رحلته إلى سيناء أو يدير بعض الأحاديث الصحفية مع بعض الجنود المقاتلين أو يسبّ العدوّ ويتهمه دائماً بالجبن ، فكلّ الجنود الأعداء جبناء وضعفاء ، وكل جنودنا أبطال وشجعان ، وهكذا بسذاجة شديدة ينقسم كل شىء إلى أبيض

وأسود . وكأن جنودنا حرروا سيناء بدون مقاومة وفى رحلة عبور سهلة فما إن يظهر جنودنا حتى يفر جنود العدو . وهكذا رفع جنودنا علمنا ببساطة وسهولة . كما يقرر عبد الفتاح رزق فى هذه الفقرة : «كانت البداية هى نزع علم العدو ورفع علم مصر والمفروض أن البداية هى الهجوم وانتظار المقاومة أو حتى الهجوم المضاد . ولكن القابعين وراء التبّة العالية . كانوا كأنما فقدوا الرءوس . فارتعشت الأيدى . وارتبكت الأقدام . وهرولوا مبتعدين عن التبّة . . » هكذا أفسدت الحماسة والعجلة مجموعة عبد الفتاح رزق « قصص الدم والرصاص » فيصح أن تسمّى بتحقيق صحفى من أرض المعركة .

أمّا المجموعة القصصية الثانية « من وحى أكتوبر » . التى تضمنت قصتين لاثنين من الأدباء الجدد صلاح عبد السيد وعزيزة صادق . فإنها تتجاوز مجموعة عبد الفتاح رزق وتتقدم قليلاً فى طريق القصة القصيرة . فبدلاً من العمومية والخطابية والمباشرة عند رزق عنى الكاتبان بتقديم شخصيات متميزة ومنفردة تتجسد من خلالها حرب أكتوبر . ولكنهما لم يتخلّصا تمامًا من الأوصاف الخارجية والعامة أو المبالغة فى تصوير البطولات الخارقة . فتركز قصة « خضر » لصلاح عبد السيد على بطولة الرجل العادى البسيط الفقير كما جسدته شخصية بطل القصة « خضر » الذى افتدى قريته التى لم تعطه شيئًا ولم تعترف حتى بشرعيته ، ومع ذلك فقد صمم على حمل قنبلة ألقتها إحدى طائرات العدو على « وابور المياه » بالقرية . ولم تنفجر . فغامر بحياته وتخطّى كلّ من تطوّع من شباب القرية لإبعاد القنبلة عن « وابور المياه » ومع انفجار القنبلة بعيدًا عن هدفها تفجرت عواطف القرية نحو ذلك الرجل البسيط المجهول واعترف أبوه ببنوّته . هذه الحكاية البسيطة أفسدها كاتبها « صلاح عبد السيد » بأوصاف خارجية مستهلكة للحياة فى القرية . كما أن الأوصاف الأسطورية المبالغ فيها لشخصية « خضر » كرجل قوى

جبّار لم تتّفق مع طبيعته كرجل عاديّ وحيد فهو يصفه بأنه « غير آدمى . وأنه عملاق » يسد بقامته المديدة وجه الزقاق . وأن « رأسه ضخم كأنه يحمل داخلها كل أسرار الحياة . . عيناه واسعتان كأنما السماء قد اختصته بهما ليرى أكثر ممّا يرى الآخرون أنفه كبير . . كبير ومفلطح . . ليستطيع أن يشمّ رائحة الشيء البعيد . الراقد فى الأغوار . . المختفى تحت طبقات الكذب والزيف مهما غالوا فى إخفائه » هذه الصفات الأسطورية التى تحاول أن تسبغ على شخصية « خضر » بطل القصة قدرات خارقة أكثر من قدرات الناس العاديين ، لا تتّفق مع تكوين شخصيته كابن غير شرعى وكرجل وحيد بسيط . هذه وغيرها من الأوصاف الخارجية لو تخلص منها الكاتب ، وقصر قصته على مواقف أبناء القرية من حادث إلقاء طائرة معادية لقنبلة على محطة المياه بالقرية ، لجاءت أكثر توفيقًا فى التعبير عن حرب أكتوبر وبعثها للناس فى كل مكان .

وتحاول عزيزة صادق فى قصتها « أشعة الدفء الخريفية » أن تبين عظمة حرب أكتوبر من خلال عرضها لصور هزيمة يونيو وإلصاق أحداث العبور والقتال العنيف بآثار الهزيمة وتداعياتها ، وذلك عن طريق ذكريات تنثال على رأس بطلة القصة المهاجرة من إحدى مدن القناة . وتبالغ القصة فى الأوصاف العامة لأثر التهجير على مشاعر الفتاة وحياتها . حتى لتستغرق معظم صفحات القصة فى ذكريات متناثرة عن البيت والمدينة والأسرة والأصدقاء والصديقات . ثم تقطع هذا السيل المتدفق من الذكريات بسماعها لأخبار معارك حرب أكتوبر فى مستشفى عسكرى . وهى فى تعبيرها عن الحدثين ، هزيمة يونيو وحرب أكتوبر ، لا تخرج عن العام والخارجى رغم محاولتها الاقتراب من الخاص ، عن طريق شخصية بطلة القصة المهاجرة . غير أنها لم توفق إلاّ فى حشو قصتها بعبارات عامة وحكايات فرعية زائدة على مقتضى البناء القصصى والحكايات لأنها تصيب القصة بالتفكك والترهل وتعرقل

نمو حدثها أو شخصيتها كما تضعف من تعميق اللحظة أو الموقف فى القصة

فى قصتى «بعد كل هذه السنين» و «أمسية الهازلين» للدكتور «نعيم عطية» توجد هزيمة يونيو وحرب أكتوبر أيضا. وفيها أيضا حديث عن الابن المقاتل الغائب والأم المنتظرة أبدًا لعودته والتى لم تعترف يوما بموته فى القصة الأولى «بعد كلّ هذه السنين»، تنتظر الأم ابنها ورفيق حياتها الوحيد الذى ذهب إلى حرب ١٩٦٧ ولم يعد. وظلّت تعيش فى بيتها ترفض الاعتراف بموته أو استشهاده وترفض أى معونة من الحكومة لترميم بيتها باعتبارها أم شهيد ولكن حرب أكتوبر غيرت من موقفها فقد قررت أن تبيع البيت بحالته وأن تذهب لتعيش على تراب الأرض المحررة فى سيناء حيث اعترفت أخيرًا باستشهاد ابنها وعرفت أنه دفع حياته ثمنًا لتحرير الأرض. قائلة: «الحمد لله عادت إلينا الأرض التى دفع ابنى ثمنها، ألا نستحقها الآن؟ سأموت قريرة العين؛ لأننى فى الأرض التى مات عليها ابنى. إلى جواره. سأُدفن. كفانى العذاب الذى قاسيت ستّ سنوات. بعيدة عنه» وهكذا تنتهى هذه اللوحة القصصية القصيرة.

أما فى قصة «أمسية الهازلين» فالحديث يدور بين مجموعة من الأصدقاء داخل قاعة بإحدى فنادق القاهرة الفاخرة ذات ليلة من ليالى حرب أكتوبر. حيث الضوء فى الداخل والظلمة فى الخارج. وتستعرض القصة أنماطًا من الحاضرين وسلوكهم ومفاهيمهم وأحاديثهم الثقافية الرفيعة ونظراتهم الاستهلاكية المترفة. غير أن أحاديث الحرب تتسلل إلى جلستهم فيتحدثون عن هزيمة يونيو ١٩٦٧ التى جاءت لأن الضباط يرسلون لدراسة أدق الأسرار العسكرية. ثم يعودون ليعيّنوا فى وظائف مدنية مغرية بالشركات والمؤسسات. أما حرب أكتوبر فترد فى ذاكرة راوى القصة الذى يتذكر أخته المنتظرة لعودة ابنها الغائب فى حرب أكتوبر. «وعاد ذهنى إلى ابن أختى المجند الذى لم تصل إلينا أخبار عنه. قيل إنه لابدّ مِن

عبروا القناة . . وقيل لنا إنه لابدّ ممن بقوا فى مدينة السويس . . وقيل لنا أيضا إن أولئك الذين عبروا سيناء أفضل حالاً . «كانت هذه الأفكار تتداعى فى رأس الراوى بينما أمسية الهازلين تمضى مع أحاديثهم عن « برتراندرسل » وغلاء الويسكى وبعض المشكلات الأقل أهمية كسلسلة المفاتيح ومقبض الساعة . . حتى ينهى النادل أمسية الهازلين بإعلان ساعة الإغلاق » . فهل قصد د . نعيم عطية إلى تعرية بعض الناس المنعزلين عن قضايا وطنهم الحيوية فى أتون حرب أكتوبر؟

فازت قصة « مأمورية » لأحمد أحمد ماضى ، بالجائزة الأولى فى مسابقة الهيئة العامة للفنون والآداب . وجاء اختيارها فى محله لأنها قصة فنية تفصح عن تمكن كاتبها ، الذى أقرأ اسمه للمرة الأولى ، من الأداء الفنى وتميزه بثراء معلوماته عن الواقع المعبّر عنه ، معارك حرب أكتوبر ، ودقّة اختياره للحظة الهامة المعبرة عن حرب أكتوبر ، دون خطابية أو مباشرة أو صراخ أو عمومية .

فقد اختار القاص ، أحمد أحمد ماضى من أيام حرب أكتوبر المجيدة ، لحظة فى اليوم العشرين من شهر أكتوبر . وهى لحظة فاصلة لأنها تقع على الحدود الفاصلة بين معركة ومعركة ، أو بين معارك ماضية ومعارك مقبلة . وقد اختار قائد الوحدة « الضابط إبراهيم » ، لدى عودته من المستشفى بعد التئام جروحه من المعارك السابقة ، وكلّفه بجمع حاجيات زميله وصديقه الشهيد « الضابط هشام » وحملها إلى أسرته ، وقضاء الليلة مع زوجته وأسرته ، تمهيدًا لعودته إلى عمليات اقتحام دفاعات العدو فى الثغرة بالتعاون مع القوات الخاصة . هذه هى اللحظة الهامة المضيئة التى تضىء حرب أكتوبر بأسرها : فتصور المعارك والبطولات بلغة هادئة تنساب مع تيار الوعى لدى الشخصيات والعلاقات الإنسانية والمعارك الحربية والبطولات . يذهب « الضابط إبراهيم » مع الجندى « بحراوى » فى تلك « المأمورية » الصعبة الدقيقة ، لتقديم العزاء لأسرة صديقه الشهيد وتسلم أشيائه

ونقوده وخطابات زوجته . وطوال المأمورية يدور فكر « إبراهيم » ويستعرض الأحداث والذكريات التى طالما ربطته بصديقه الشهيد « هشام » ؛ قصة حبهما وزواجهما معاً . علاقاتهما الأسرية . حتى تتم لحظة المواجهة الدقيقة مع أسرته التى ينوب عنها والده . ليحدثه بأعصاب مرهقة عن ابن الشهيد الذى لم يزل فى بطن أمه والذى يجب أن نعمل على تأمين مستقبله . قائلا : « ألم تعثروا على بوليصة تأمين فى أوراقه ؟ . . نريد أن تتهيأ لولده حياة معقولة . . » هذا هو المستقبل الذى مهده الشهيد للجيل الجديد بدمه . وتأكيدا على هذا المعنى . بالتبشير بمستقبل أفضل بعد معارك حرب أكتوبر . ويكرر القاص حكاية الحمل مع الضابط « إبراهيم » عندما يذهب إلى بيته فيعرف من أمه بخبر حمل زوجته ويدور الحوار بين الأم والأب حول تسمية المولود الجديد « بنصر » أو « انتصارات » : « أوقفته أمه بإشارة ضاحكة .

– على مهلك . . فأنت فى هذه المرة ستحتضن اثنين مرة واحدة . لم يفهم للوهلة الأولى . . ولكنه قبل أن يتأمل العبارة ثانية لاحقته أمه وقد تهلل وجهها كلّه بابتسامة عريضة . .

– مبروك « نصر » فى الطريق . .

وأضاف والده من فوق مقعده البعيد :

– أو . . « انتصار » . .

واقترنت هذه النبوءة بالفجر الجديد بحديث قائده عن المعركة القادمة الصعبة « لتكن هنا فى ظهر ما بعد الغد . . المهمة التى تدربنا عليها فى الأيام الأخيرة سننفذها فى القريب العاجل على مشارف الثغرة . . سنعمل بالتعاون مع قوات الصاعقة . . سنفتح لهم عدة ممرات فى حقول ألغام العدوّ . . ستكون المهمة ليلية . . سنستخدم الطوربيد . . فالحقل الذى زرعه العدو كثيف وبعمق يزيد على

المائة متر . واضح أنه خائف بعد أن حرمته مدفعيتنا من عمل ساتر ترابى بأى ارتفاع فى الحد الأمامى لقواته ..».. هكذا صور الفنان «أحمد أحمد ماضى» لحظة هامة من حرب أكتوبر ؛ لحظة تنويرية تكثف المعارك العنيفة والنصر المحرز بدماء الشهداء وبطولاتهم والمستقبل الأفضل المرتقب للجيل الجديد بعد حرب أكتوبر .

«سوف يهدم البيت الطينى وينهض بيت آخر من الطوب الأحمر . تتزوج رشيدة ويتخرج حسام وتقف القطارات السريعة فى محطة البلدة وتأتى الكهرباء . . مازالت الطائرات تشقّ بطن السماء كأنصال السكاكين لكن كل شىء قد توحد . عندما تبدأ معركتى يكسبها الجميع هنا وهناك . وسوف يعلن بائع الجرائد الأعرج عن كلّ شىء فى وضوح ، يغمس ساقه الخشبية فى الألوان ويرسم طائراً خرافيًّا كبير الحجم ، وجوادًا أزرق لا يكف عن الصهيل . . وعندما نصل إلى مواقعنا الجديدة سوف نقيم دُشمنا ونضبط زوايا الضرب ، وتظل المعركة دائرة حتى نعيد كلّ شىء . . » .

هذه الكلمات تلخص رؤية محمد المنسى قنديل لحرب أكتوبر فى قصته « سوف نعيد ترتيب كل شىء . » ، فالحرب بعث جديد وتحقيق لكل الأحلام ، وتردد شخصيات القصة فى حين تقوم بأعمال العبور ، بأنهم يحاربون فعلاً ، ولا أحد يحلم ! ! فها هى ذى الأحلام تتحقق والبيانات العسكرية تتوالى والحرب تدور . النار والبارود والدم تحرق كلّ آثار الهزيمة تمهيدًا لإعادة ترتيب البلاد ، سوف تستمر المعركة حتى يتخلق المجتمع الجديد خاليًا من كلّ المشاكل والهموم ، تلك الهموم التى أفاضت القصة فى تنويرها بالمونولوج الداخلى للشخصيات المقاتلة وبالتنقل بين الأمكنة والأزمنة ، فالقصة مكونة من ثلاثة أقسام :

فى القسم الأول نرى أعمال الحرب من داخل عملية العبور الجسورة . رؤية

واقعية بدون بطولات خارقة . ولكنها تحقيق لأحلام طال اختزانها . تصور القصة عملية العبور بكل مشاقها وأهوالها . الجسر يتعرض للقصف المستمر من الطائرات . القناة تتحول إلى اللونين الرمادى والأحمر رجال الدفاع الجوى يتصدون بعنف للطائرات العدوة المغيرة . الكل مصمم على حماية الجسر ومع ذلك أصيب مرة واحدة بقنابل الطائرات وأصلح تحت وابلها فى نصف ساعة . « سوف يبقى هذا الجسر للأبد » هكذا قال أحد الجنود . عندما تم العبور بدأت مشاق الساتر الترابى . حدث ارتباك فى حمّى الخوف الجماعى . نعم فهم بشر لا يتمتعون بقوى خارقة . يحركهم إيمانهم العميق بتحرير تراب الوطن وإعادة تشكيله من جديد . بل لقد صور القصاص شخصية المحارب « أحمد » وشعوره بالوحدة أمام الأجهزة الحربية الدقيقة . وخلال المعارك ينساب تيار الوعى ليصور كيف تأزمت الحياة لأسرته بتأثير هزيمة يونيو المروعة . وكيف سيطرت تبعاتها على الحياة العامة . إنه يفكر فى قريته المنتظرة فى صبر . وفى أخته التى لم تتزوج بعد ؛ «منية عياش . كتلة الطمى والخضرة التى تنتظر بلا كلل . رشيدة . . يا أختى الصغيرة . كيف يمكن أن تضاء مصابيح الزفاف والطائرات ترصدنا » .

فى القسم الثانى من قصة محمد المنسى قنديل ترى الجانب الملوّث البعيد عن أرض المعركة ونارها . والذى يبغى استغلالها تجاريا من خلال فن السينما . ينتقل المشهد إلى سجن حيث تجلس إحدى ممثلات السينما بتهمة القوادة وإدارة « بيت سرى » تتجمع فيه كلّ سيئات المجتمع . يعرض عليها مخرج وكاتب سيناريو فكرة فيلم عن قصة ضبطها ويختتم بكلمتى ٦ أكتوبر . وعندما تسأله كيف يلصق ٦ أكتوبر بهذه الفضيحة . يجيبها قائلا : « هذه نهاية الفيلم بعد أن ترتدى حوالى خمسين فستانا مختلفًا . ونشاهد أكثر من عشر رقصات عارية . فى عز الانفعال تقوم الحرب . قال » و . « هذا تطور طبيعى وتغير الحرب كل شىء . هنا يظهر

معدنك الأصيل . ويظهر أيضًا قلب الجميع الطيب . وسينتهى الفيلم وأنتِ فى المقدمة وصفٌ البنات خلفك ، تقفن فوق خط بارليف تهتفن بأحدث الأناشيد الوطنية . وتأتى كلمة النهاية كالحلم السعيد » . هكذا صورت القصة فى قسمها الثانى أحلام القوادين والتجار فى استغلال كل شىء لصالحهم .

أما ثالث أقسام القصة فهو مرير حقًّا لأنه يصور مجتمع المهجرين الذين غادروا مدنهم وبيوتهم لينزووا فى أكشاك ويكدّسوا فى بيوت متهالكة أو أفنية مهجورة يلعقون مشاعر الغربة ويعانون الفقر والمهانة . وقد جسدت القصة هذه الحياة المهينة من خلال مأساة سقوط فتاة فقيرة فى قبضة تاجر يستغل مأساتهم جميعا ويشترى كلّ شىء بأبخس الأثمان حتى لم يعد يتبقى لديها شىء سوى شرفها فاشتراه أيضاً شراء أقرب إلى الاغتصاب .

تدور أحداث القسم الثالث المأساوية فى الزمن الماضى القريب . كجزء من إدانة الهزيمة وكاحتجاج على مجتمع المهَجّرين قبل حرب أكتوبر ، وأحسب أن حرب أكتوبر قد محت هذه الوصمة وأعادت المهجرين إلى بلادهم . وقد استوعبت قصة « محمد المنسى قنديل » ؛ « سوف نعيد ترتيب كلّ شىء » ، هموم المجتمع المصرى بعد الهزيمة وجسدت رؤيتها لحرب أكتوبر كمعركة كبرى وبعث جديد وأمل فى مجتمع جديد .

فى قصة قاسم مسعد عليوة ؛« لا تبحثوا عن عنوان . . إنها الحرب . . إنها الحرب » . نتابع حرب أكتوبر فى داخل بيت شوهته القنابل مع جندى جريح وشاب من رجال المقاومة الشعبية وفتاة تعمل موظفة فى المدينة . يعتمد شكل القصة على تصوير لحظة إغارة العدوّ الجوية الليلية على المدينة من خلال الرصد الدقيق للأشخاص الثلاثة والأشياء البسيطة الموجودة حولهم . وقد بالغ القصاص فى الوصف الخارجى لتلك الأشياء . كما فعل بوصفه للبندقية التى يحملها الجندى

دون مبرر فني أو موضوعى . ولكنه وفّق فى تصوير عنف الحرب متمثلاً فى قنابل الطائرات وصواريخ الدفاع الجوى والقذائف المضيئة والدماء التى تغمر وجه الجريح وجسده . وخلال تلك الأهوال نسج القاص خيوط علاقة حُب بين الموظفة ورجل المقاومة الشعبية بعد أن أسعفا الجريح ونظّفا جروحه . فيشير الكاتب إلى قوة واستمرارية الحياة بالرغم من كلّ دمار الحرب فالحب يورق حتى فى الدماء .. « مع إطباقة الظلمة أحست بالتوتر يسرى فى كتفه وباضطراب شديد يعتريها . كل شخير الجريح قد خفُت للغاية بينما شعرت بأنفاس الفتى تلفح وجهها . فأغمضت عينيها واستسلمت لشفتيه فى حين عبَر وميض الانفجارات متتابعة النافذة المهشّمة لينعكس على جدران القبو أشكالاً حمراء غريبة » فهى قصة بسيطة تصوّر لحظة محدودة وتحاول أن تعمقها . ولكنها ليست فى كثافة قصص جمال الغيطانى ومحمد المنسى قنديل الناطقة بوعيهما الاجتماعى والسياسى ومهارتهما فى الأداء الفنى

القصة التالية من قصص حرب أكتوبر القصيرة . كتبها إبراهيم عبد المجيد بعنوان « تعليقات من الحرب » . وهى قصة تقول ما تريده دون خطابية أو مباشرة . وتعتمد على عدة أساليب فنية من المونولوج الداخلى إلى تيار الوعى إلى التعبير بالصور إلى الحوار القصير والرمز . فتنتقل القصة مع بطلها من رؤية النكسة القائمة وتداعياتها إلى أحداث العبور وأعمال الفداء فى حرب أكتوبر . فتبدو قسوة هزيمة يونيو دافعةً لأعمال البطولة الانتحارية التى حققها شهداؤنا . ينساب تيار الوعى عبر ذاكرة البطل لاسترجاع وقع هزيمة يونيو على روحه ونفسيته فى رحلة له إلى ألمانيا الغربية : « يومًا ما منذ ثلاثة أعوام كان فى أوربا فى رحلة صيف ضمن أفواج الطلبة . يومًا ما أيضًا خلال عمله فى ألمانيا الغربية شاهد على شاشة التليفزيون فيلمًا عن حرب يونيو الحزين . كان كلّ مشهد كفيلاً بسحق إرادته فى

الحياة . ليلتها بكى كثيرًا فى حجرته . لم يذهب إلى عمله فى الصباح . أحس أن تاريخه كلّه يئن تحت آثار تلك الهزيمة . . » وتصور القصة أيضًا « شبل » بطل مظاهرات ١٩٦٨ المنادية بمحاكمة المسئولين عن النكسة . وكيف حجز (شبل) دبابات الأعداء بلفّ جسمه بشحنات المتفجرات : « قام شبل بإلقاء نفسه تحت الدبابة الأولى بعد أن لفّ نفسه بأحزمة الديناميت والقنابل اليدوية المخترقة للدروع . . انفجرت الدبابة الأولى انفجارًا رهيبا . . رغم اتساع الحركة للمناورة توقف الرتل . . وفوجئنا بالدبابات تفتح من أسفل وأعلى ويقفز منها الجنود (الأعداء) . هكذا صور القاص إبراهيم عبد المجيد فى قصته « تعليقات من الحرب » معارك حرب أكتوبر كثأر وانتقام من هزيمة يونيو وعبرت عنها القصة فى عملية استشهاد « شبل » بطل المظاهرات الرافضة لهزيمة يونيو . وكلمات أحد مقاتلينا الذى « وقف يومًا على تلّ مرتفع ووجهه إلى الريف ينادى الوطن : إنى ابنك . . إنى أجىء إليك . . إنى أطهرك . . إنى أجعلك حيًّا . . إنى أجمع لك عظامك لقد ضربْت لك ذلك الذى ضربَك   لقد انتقمت من الذى صنع بك شرًا »

كذلك يستمد القصاص محمود عبد الوهاب . فى قصة « عن العبور » رؤيته من العبور . فيراه عبورًا من يأس الأموات فى يونيو إلى قتال الأحياء الشرس ويثير من الجسور الانطباعات والدلالات والرموز التعبيرية . ويرتبط العبور والاشتباكات العنيفة مع الأعداء بالانتقام لهزيمة يونيو واسترداد الكبرياء . الوطنى والقومى . وتقيم القصة بناءها التعبيرى على أقسام تحمل أنباء حرب أكتوبر والعبور والقتال : « القوات الخاصة تهاجم فقط المقاومة » . « قوات الجيش تعبر إلى سيناء » . الاشتباك مع قوات العدو » . « المعركة تزداد عنفا » . « معارك لم يشهدها من قبل ميدان قتال » . . ويرى الكاتب فى عنف الاشتباك مع قوات العدو انعكاسًا لسنوات الهزيمة والانتظار : « تباركت يا حقدنا المكبوت هاقد

منحتنا شراسةً إن تكن قصيرة العمر ساعة الهجوم فقد يطول عمرها ساعة الصمود . تباركت يا أعلامنا المقدسة ها أنت ترتفعين من قمم عالمك القديم لتمنحى أبناء هذا الزمان لحظات غالية من كبرياء شحيح . . »

أمّا قصة « الخروج من حفر الدفاع السلبى » فهى قصة مباشرة كتبها الجندى المقاتل حسن عطية أحد المقاتلين بصواريخ « سام ٧ » الذين أمّنوا العبور لقواتنا الباسلة واصطادوا طائرات الأعداء اصطياداً . وأما حفر الدفاع السلبى فهى الحفر التى يختبئ فيها المجندون الجدد قبل إتمام تدريبهم ليراقبوا فى سلبية ما يدور حولهم من مناورات عسكرية يقوم بها زملاؤهم القدامى فى القوات المسلحة . . وعندما جاء يوم السادس من أكتوبر قفز بطل القصة مع رفاقه من حفر الدفاع السلبى والمناورات والتدريب ، إلى وقت الفعل والمواجهة على حافة القناة يحتضنون صواريخهم « سام ٧ » ويطهرون سماء العبور من طائرات الأعداء . . وحين جرب بطل القصة متعة الفعل والانتصار على الأعداء فكّر فى ربع قرن مضى من حياته ، بل ربما هو كل حياته ، فوجد نفسه من جيل أمضى حياته فى حفر الدفاع السلبى بلا عمل أو فعل ، أو بالأصح جيل محروم من فرصة إثبات ذاته . وعندما جاءت النكسة نسبت إليه ظلماً ، حتى حانت ساعة اشتعال الشرارة فتحققت ذاته وصار لوجوده معنى أقوى من كل الكلمات والشعارات . غير أن الكاتب يطلق هذه الأفكار بتقريرية ومباشرة وتطويل واستطراد مما يتعارض مع فن القصة القصيرة الذى يتطلب الإيجاز والتكثيف والتصوير . فيكتب قائلا : « . . كنت أردد دائماً : أنا ابن هذا الجيل ، الذى عاش حياته حتى الآن على هامش الحياة . لم يطلب منه أن يشارك فى صنعها ، ورفض له أن يضع بصماته على مسيرها . ويخطط لمسيرها . . . جيل نعتوه بجيل النكسة وهو منها براء . . جيل ذاق مرارة الهزيمة دون أن تكون له يد فى صنعها . . جيل يحمل قيمه ومبادئه فى أحضانه ، سائرًا فى

طريقه انتظاراً للحظة الشرارة . . وجاءت لحظة اندلاع الشرارة . جاء ٦ أكتوبر جاءت التجربة . وخرجنا جميعاً من حفر دفاعنا السلبية . خرجنا نشارك فى صنع الحياة . بالحب نستكشفها . وبالإرادة نعيد تشكيلها مرة أخرى من أجل إنسان جديد . وحتى عندما أراد القصاص المقاتل تصوير نجاح البطل فى إسقاط الطائرات الإسرائيلية بصواريخه فإنه واصل أسلوبه الخطابى المباشر واختتم قصته بختام تقريرى طويل عن التغييرات التى أحدثتها معارك حرب أكتوبر فى الناس والمقاتلين .

وبعد . ليست هذه هى كلّ القصص العربية القصيرة التى كتبت عن حرب أكتوبر . فتوجد الكثير من القصص المنشورة التى لم نتناولها لأن دراستنا تقوم على اختيار النماذج القصصية وليس المسح أو الحصر أو التأريخ للقصة العربية القصيرة . وتبرز ملاحظتان حول قصص أكتوبر العربية القصيرة . الأولى هى أن غالبية الكتاب من الأجيال الأولى لم يكتبوا رؤيتهم القصصية لحرب أكتوبر والمنطلقة من وحيها . والثانية أن الكثير من القصص القصيرة التى كتبت عن حرب أكتوبر . ومعظمها لم نتعرض لها فى هذه الدراسة . تبدو وقد وقعت تحت تأثير الانفعال والمواكبة السريعة . مثل القصة الأخيرة . فجاءت أقرب إلى الانطباعات والمقالات القصصية والصور السريعة منها إلى فن القصة القصيرة .

حرب أكتوبر
فى الشعر العربى الحديث

فجّرت حرب أكتوبر قصائد ودواوين الشعراء العرب . فى مصر وسائر أقطار الوطن العربى . وتدفّقت معارك حرب أكتوبر عبر قصائد الشعر العربى الحديث . على اختلاف اتجاهاته الفنية والسياسية والاجتماعية . وكان الشعر هو الفن الأدبى الأول فى حصاد أدب أكتوبر العربى . كما هو الحال مع الشعر العربى دومًا فى الحروب والمعارك . فنى المعارك وحروب المقاومة . ومنذ نكسة يونيو أثبت الشعر العربى زيادته لأنواع التعبير الأدبى الأخرى . كميا وكيفيًّا . وفى معارك حرب أكتوبر أكد الشعر العربى الحديث دوره الريادى . فكان ينطلق مع طلقات الرصاص وأكاد أقول بنفس سرعتها ضابطا إيقاعه بإيقاعها . وكما فجرّت نكسة يونيو شعر الغضب والثورة . كذلك فجرت حرب أكتوبر أشعار الحرب والنضال والثورة .

فجذبت حرب أكتوبر الشعراء إلى أتون معاركها الواقعية التحريرية الملتهبة . وأنزلتهم من تهويمات الرومانسية والنرجسية والذاتية وصراعات المثقفين وحذلقاتهم ، إلى صميم الضمير الوطني والقومي والاجتماعي . وأبدعت الكثير من الصور الشعرية الجديدة . التي لا تأنف من الوضوح والرغبة في التوصيل والإيمان بدور الشعر في معارك التحرير الإنسانية وبالتزامه بقضايا وطنه وأمته . وبعدم تغليب الغموض والتقعر والترفع عن الجماهير وقضايا الناس الملحة . فصار الشعر سلاحاً فعالاً من أسلحة حرب أكتوبر التحريرية . ولم يعد مجرد شقشقة وترف وتسلية وبُعد عن قضايا الوطن الكبرى وهموم الناس العامة . بل صار مشاركة في هذه الحرب وتلك القضايا والهموم .

ومن هنا اكتسبت صُوره الشعرية الواقعية التي استمدتها من معطيات معارك حرب أكتوبر وامتزاجها بوجدان الشعراء . فاتصل ضميرهم بالضمير الجمعي العام . وتدفقت دماء المناضلين والشهداء في أرض المعارك وميادين النضال والبطولة . لنحرِّر الأرضَ المغتصبة . وتشكَّل الشعر العربي الحديث تشكيلاً جديدًا . يمزج بين الخاص والعام . كما هو الأدب الأصيل والفن الأصيل . وأثبت أنه يمكن للشاعر أن يتميز بعالمه الشعري الخاص دون أن ينكفئ على ذاته . وينغلق على همومه الذاتية . حتى تغمض معانيه ويبتعد عن شعبه ووطنه . ويخاطب نفسه . بل إنه يمزج بين ذاته ومجتمعه . وبين همومه وهموم شعبه . في مركّب شعري جديد ثري بالصور والرؤى والمفردات ، يمزج بين الماضي في التراث الأصيل وبين تجارب الواقع .ويستمد مبناه ومعناه من خبرات الشاعر وتجاربه الخصوصية . الواقعية والمتخيَّلة . ومن هنا يأتي الخلق الشعري الجديد بتراكيب جديدة للكلمات والصور والمعاني ، يخرج بها عن المألوف والمكرر والمعتاد . . ولكنه يعنى أيضًا بالتوصيل . و يلتزم بالقضايا العامة و بتحريك الجماهير والتأثير فيهم و تغييرهم و دفعهم إلى صنع

مستقبل أفضل ، عن طريق الكشف الشعرى والتنبؤ والحدس والرؤى المستقبلية المتخيلة ، وبالبعد عن التقريرية والنثرية والمباشرة والخطابية والصراخ العالى . وهى هنات وقعت فيها بعض قصائد شعر أكتوبر من جراء الحماسة والانفعال والعجلة . لذا استبعدناها من نطاق هذه الدراسة . لأننا إذا كنا من أنصار الوضوح فى القصيدة فإننا ضد التبسيط والتكرار واستخدام الألفاظ والأفكار المعتادة والمألوفة . بل نحن مع الخلق الشعرى الجديد للكلمات والصور الغنية بالإيحاءات والإيماءات والدلالات المصفّاة من جوهر الواقع ومعطياته الآنية والمستقبلية . الواقعية والمتخيلة . بشحن الكلمات بمعان جديدة وصور جديدة ورموز جديدة . وإعادة تركيبها فى صيغ وعبارات جديدة .

وهذا هو التأثير الذى أحدثته حرب أكتوبر فى بعض قصائد الشعراء العرب . ومن هنا جددت تلك الحرب العظيمة فى بنية القصيدة العربية وصورها ورموزها بجذبها إلى الصور التعبيرية . ومزجها بين الواقعى والمتخيل . وتجاوزها للتصوير الفوتوغرافى الآلى لوقائع المعارك الحربية إلى التعمق والاستيطان والتنبؤ . والخروج من إطار الرؤية المحدودة إلى الرؤيا الشاملة واستشراف آفاق أوسع من معطيات الواقع التفصيلية والجزئية . والخروج من حرب أكتوبر بالدلالات . والتبشير بمستقبل أفضل رسمت خطوطه دماء الشهداء ونضال المحاربين . فإن أبرزها فنيا هى تلك القصائد التى تجاوزت التصوير الفوتوغرافى الآلى لوقائع حرب أكتوبر وتعمّقت فى سبر غور وقائعها المعروفة وكشفها للحرب كشفاً شعريًّا جديدًا من خلال صور جديدة مركبة ، تجمع بين الرؤية الواقعية والنفاذ إلى جوهر الحرب والتخييل واستشراف مستقبل أفضل .

فانتقى الشاعر صلاح عبد الصبور من أحداث العبور إلى سيناء مشهدين هامين وصورّهما تصويرًا شعريًّا أخاذًا منحَها أعمق الدلالات . المشهدان هما لأول جندى

رفع العلم فى سيناء . وأول مقاتل قبّل تراب سيناء . وقد جعل منهما عنوانى قصيدته « رسالتان » . ووجّه صلاح عبد الصبور رسالتيه الشعريتين إلى هذين الجنديين اللذين تبلورت فيهما آمالنا جميعاً فى العبور ورفع العلم وتقبيل تراب الوطن وتحريره .

فى رسالته الأولى « إلى أول جندى رفع العلم فى سيناء » يصوّر الشاعر صلاح عبد الصبور ظهور ذلك الجندى العظيم على شاشة التليفزيون . تصويرًا واقعيًّا لعملية العبور ورفع العلم وما تجسَّد فيهما من معانى الحب والمجد . فى الفقرة الأولى من رسالته الشعرية . وفى القسم الثانى من الرسالة تتصاعد الدلالات فى عملية العبور ورفع العلم وعودته « إلى وكره » تحقيقًا لآمال البسطاء الفنانين ؛ لأن العلم هو الباق . ثم يختتم الشاعر رسالته بتصوير ذلك العمل العظيم ورفع العلم بيد ذلك الجندى الجسور كتجميع وحشد الأرض مصر وتاريخها وأهلها وطبيعتها . فيقول الشاعر فى مزيج شاعرى مكثف يمتزج فيه الحلم بالواقع :

هيهات من التحديق . حالت صورة الأشياء فى العينين
وأضحى ظلك المرسوم منبهما
رأيتك جذع جميز على ترعه
رأيتك قطعة من صخرة الأهرام
رأيتك جانبًا من حائط القلعه
وقد وقفت على قدمين
لترفع فى المدى علما

وفى رسالته الثانية « إلى أول مقاتل قبل تراب سيناء » . يعمق الشاعر معنى تقبيل ذلك الجندى لتراب الوطن ، فيجوس فى روحه ووجدانه ومشاعره ليستخرج

الصور المعبرة عن ذلك العمل العفوى التلقائى الذى قام به الجندى المصرى تعبيرًا عن حبّه لوطنه وشوقه لاسترداد رمله وترابه . فى هذه القصيدة الجميلة يسأل الشاعر صلاح عبد الصبور هذا الجندى العظيم عن هذه القبلة الأولى من نوعها وعن طعمها . ومذاق أرض الوطن المحررة بالدماء . عندما امتزج الصدران . صدر الجندى الدامى وصدر الأرض المحررة . فى صور بالغة الثراء والتعبير :

ترى . ارتجفت شفاهك .
عندما أحسست طعم الرمل والحصباء
بطعم الدم مبلولا
وماذا استطعمت شفتاك عند القبلة الأولى
وماذا قلت للرمل الذى ثرثر فى خديك أوكفيك .
حين انهرت تسبيحًا وتقبيلا
وحين أراق فى عينيك شوقًا كان مغلولا
ومدّ لعشقك المشبوب ثوب الرمل محلولا .
وبعد أن ارتوت شفتاك
تراك كشفت صدركَ عاريًا بالجرح مطلولا .
دما ومسحته فى صدرها العريان
وكأنّ الدمع والضحكات مجنونين فى سماك
وكنتَ تبثّ . ثم تعيد لفظَ الحب مذهولا

ولأحمد عبد المعطى حجازى قصيدتان « ثلاث أغنيات للوطن » و « أغنية لدمشق » . فى الأغنية الأولى من قصيدته « ثلاث أغنيات للوطن » وعنوانها « تهليلة » يصور حجازى مفاجأة المعركة التى تفجرت بعد انتظار جريح . وكيف

رزح الوطن تحت وطأة هزيمة يونيو حتى فاجأت الحرب الجميع ثم يختتم الأغنية بكلمات مباشرة متهما الشعراء والأدباء بأنهم لم يعرفوا وطنهم حق المعرفة ولم يعملوا لساعة الهجوم والغزو . فقد أثبت الوطن بتحركه العظيم أنه أكبر منا جميعًا ومن توقعاتنا كلها :

إنه وطن
شجر ، ودم . ونجوم
وروح يفكر فى ذاته
وطن ظل فى صمته
فى جلال تواضعه
ظل منتظرا فى غيوم كآبته
حاملا جرحه المتفتح
عامًا ، وعامًا ، وعامًا
ونحن نحدث عنه
ونهرب من وجهه المتسامح
حتى أتت الساعة
فرأيناه ، قام بمفرده
عابرًا برزخ الموت
ينفض عن كتفيه الصواعق
مبتسمًا للمصير الذى يتراءى له
ويكلمه بلسان عجيب
ونحن نتابعه ذاهلين

لقد قام !
كيف تقوم الحقول بمفردها
وتقوم القرى وحدها
ويقوم اليتامى المذلون !
قولوا إذن تلك معجزة
لا ! ولكنه وطن . .

فى الأغنية الثانية يطوّر الشاعر قصيدته برؤيته لنار الحرب وحديدها الملتهب المتطاير كمطهّر لجسم الوطن من الترف والنعومة والتخلف وكطريق لتحضر الوطن وعصريته وينتقل حجازى خطوةً من فرحة المفاجأة وانفعال التحرك الجبار بالحرب إلى تنظير الحرب ؛ فالنيران والحديد هما علامة العصر والنصر . بالقوة وبالحضارة تستيقظ الشعوب من سباتها وسلامتها . إنه ينادى الوطن : احتضن الحديد والنار دعه يحرك تخلفك ، فطريق الحرية طريق العصر . طريق القوةوالحديد والنار :

إنه العصر
هذا الحديد وهذا الشرر
فاحتضنه
ودع جسمه يخترق جسمك الحى
ياوطنى المتخلف
كى تتحضر .

ثالث أغنيات حجازى للوطن أغنية بهيجة فرحة بالعلم الذى رفعه أبطالنا من جديد فوق أرضنا المحررة بدمائهم واقتحامهم للنار والحديد لقد رأى حجازى فى

هذا العلم علمنا الوحيد لأنه مخضب بدماء رجالنا فقد منحوه أرواحهم النبيلة كي يرتفع . أما سائر الأعلام الأخرى فليست سوى قطع من القماش . إن الشاعر لاينسى أيضاً روعة الصورة الشعرية فكل الرايات من قماش أما علمنا الجديد فنسيجه من دم . كلّ خطوة لرجالنا العظام تنسج سطرا من نسيج العلم . ولون العلم يتكون قطرة قطرة من دم شهدائنا . ويصور الشاعر فى أغنيته البديعة كيف يتصفّى الرجال ويقطر دمهم ويقلّون ليكبر العلم ويزداد . فى هذه الأغنية تتجسد عظمة الشعر وجماله وروعه تعبيره بالصورة الشعرية :

كلّ راياتنا قطع من قماش
وأنت العلم
مصر أنجبت الناس زوجين زوجين
والحب أنجب أبناءهم
واصطفى المجد أجملهم
واهبًا لك أرواحهم ياعلم
كلما نقلوا إليك فى الطريق قدم
نسجوا فيك خيطا
ومن كل قطرة دم
رسموا فيك لونا
فهُمْ أنت
ما برحوا ينقصون وتزداد
ينحدرون وتعلو
لقد قسموا فيك انفسهم

جسدًا ضاريًا جذره فى الرمال
وروحًا مزخرفا من القمم
قل لنا ياعلَم
افتدونى
نحاك نعم !
ونحبك نعم !
ونجبك نعم !

فى أغنية أحمد عبد المعطى حجازى لدمشق . نتابع الصور الشعرية المعبرة عن حب الشاعر لدمشق مدينة التاريخ العربى المجيد . وفى أغنيته لدمشق لاينسيه انفعال المعركة دقة الصورة وجمالها وبعدها عن كل ما هو خطابى . أو تقريرى أو مباشر . كذلك الفن الأصيل ضد المباشرة . بل هو تعبير بالصور وتفكير بالصور . كيف رأى الشاعر دمشق . عروسًا جميلة تدفع التتر عن خبائها وتقطر دمًا ملتهبًا يحرق الأعداء . فجمال دمشق فى بطولتها وإقدامها . فدمشق تكشف عن جمالها البطولى فى ساعة الخطر.

رقيقة أنت أمام كلّ هذا الموت
يادمشق
مثل زهرة فى الثلج
لكن ما الذى يفعله الموت العكر
لقطرة من الدم البرى .
صارت جمرة مشبوبة فى الرمل ؟
ماذا يفعل الموت

لهذا الفرح للمولود كلّ لحظة
من قلب أحجارك
من ضلوع أنهارك
ماذا يفعل الموت
الأطفال يردون عليه بالأغانى
ويزيدون التصاقًا بالتى تكشف عن جمالها الرائع
ساعة الخطر .

وللشاعر فاروق شوشة « أغنيتان لمصر » . الأغنية الأولى أنشودة حب لمصر . أما الأغنية الثانية فتحمل رؤية فاروق شوشة الشعرية للمعركة عنوانها « اليوم السابع » وهو عنوان غنى بالدلالات . فالمعركة لم تنته بالستة أيام المكونة لنكسة يونيو الطارئة . المعركة مستمرة وهذا هو يومها السابع يأتى بالنصر . ويشفى الثأر . وحيث يأتى اليوم السابع يبين وجه الوطن الغائب خلف غلالات الأيام الستة السوداء وتعود الروح لمصر .

اليوم السابع جاء
سقطت أحلام المخمورين المزهوّين
قذفت ببقايا الوهم الجاثم فى سيناء
– الوهم ابتلعته الصحراء –
أنبتت الأرض الطيبة المخضوبة
وردًا يسقيه دم الأبطال
وحنين التواقين ليوم الثأر
جاءوا كالسيل الجارف . كالزلزال .

يحملهم مدّ الشوق العاصف
يدنيهم من وهج الأرض المسلوبة
وترفرف أرواح الشجعان على سيناء
يرتاح للشوق اللاهب
تحتضن الأيدى وجه المحبوب العائد
وجه الوطن الغائب خلف غيامات الأيام السوداء
وجه اللحظة . حين يصب الماضى فى الحاضر
يتصل نداء الإنسان وسعى الإنسان
اليوم يعود إلى الأشياء مذاق الأشياء
يصبح للكلمات مذاق الكلمات البكر
وتعود الروح إلى مصر

فى قصيدتيه . «أشواق كل ساعة» و«لغة الأيام المنتصرة» يبدع الشاعر محمد مهران السيد رؤيته لحرب أكتوبر ، فيرتفع من الواقع الجديد ، الذى خلقته معارك الحرب ، ليحلّق فى سماء الحدس والفكر والتنبؤ والكشف الشعرى الجديد ، انطلاقا من معطيات حرب أكتوبر ، فيصوغها فى صياغة جديدة تمزج بين الواقعى والمتخيّل ، وتعبّر عن الهموم والآمال المختزنة فى الضمير الجمعى لشعبنا وأمتنا .

فكثّف الشاعر مهران السيد فى قصيدته الأولى . « أشواق كل ساعة » ، رؤيته لمصر الجديدة . مصر أكتوبر ، وجمع فى صورهالواقعية والمتخيلة أفراحه وأشواقه وتنبؤاته للمستقبل الجديد الذى تبدعه معارك الرجال وسيوف الشجعان التى تمضى مصر العروس فى حمايتها ، مصوّرا حرب أكتوبر كتحقيق لآمالنا وأشواقنا ، متمنيا دوامها حتى تتحقق كل الأشواق والطموحات . لذا تستحق تلك الحرب العظيمة

أن تحتشد لها كلّ قصائد الشعر ؛ لأنها هى القادرة ، لو استمرت على تحقيق كل طموحات الشاعر الوطنية والشعبية . وفى هذه القصيدة تتكرر كثيرًا كلمة « لو » تكرارًا مقصودًا وموحيا ومعبّرا عن آمال الشاعر وعن تمنياته وعن مخاوفه أيضًا ، فبقدر فرحه بقيام الحرب يأتى قلقه على استمراريتها ، لأنه يرى فى الحرب الطريق الصحيح لتحقيق كل الأحلام والأشواق ، فيستهل قصيدته قائلاً :

لو نمضى فى هذا الدرب
لو نمضى فيه . . صباح مساء
تحملنا الأشواق إلى ما بعد القطب
ونسير . . نسير
نتجاوزه بكثير

ويقول أيضاً :

لو نقدر أن نستقطب ماقال الإنسان من الشعر
فى بيت واحد
قزحى الألوان
لنظمناه لمصر . .
وهى تمرّ عروسًا تحت سيوف الشجعان
فى درب الأيام المشمسة الصاعد

وفى قصيدته الثانية ، « لغة الأيام المنتصرة » ، يصور محمد مهران السيد رؤيته المتفائلة لمصر أكتوبر ، مصر المنتصرة ، حيث تعلو لغة الأيام المنتصرة لتؤكد صدق نبوءة الشاعر بالثقة فى قدرات مصر العربية وشعبنا وأمتنا ، برغم كلّ مرارات الهزيمة

وإحباطات القهر . فتتدفق الصور الواقعية المعبرة عن قهر الزنزانات الرطبة ، وعن محاولات « التسلق بالأظفار جدار اليأس » ، وعن التمسك « بحبل الأشواق » والأمل فى مستقبل أفضل يتم فيه اجتياز واقع الهزيمة والقهر واليأس ، حتى جاءت حرب أكتوبر لتعد الثقة فى إمكانياتنا لتجاوز كلّ عوامل الهزيمة والإحباط وتتألق محبوبته مصر من جديد ، بعد أن تخلّصت من الخوف واليأس والهزيمة .

حين رأيت فتاتى آخر مرة
كانت تتألق أكثر من لمعان السيف
تمضى واثقة تحت عطاء الأيام المتخلّصة من الخوف
تضحك حينا . .
أو تتحدث فى لغة منتصرة

هكذا تتصاعد الرؤية الدرامية لحرب أكتوبر فى قصيدة الشاعر محمد مهران السيد ، « لغة الأيام المنتصرة » ، من تصوير أيام الهزيمة وليالى القهر والصمت . إلى ذروة الحدث العظيم الذى حققته حرب أكتوبر لتفجّر أغنيات النصر وكلمات النصر . .

فى قصيدة « تراتيل السفر الثالث بعد الألف » لدرويش الأسيوطى . يغترف الشاعر من التراث التاريخى لمصر القديمة . ويستعير لغة المصريين القدامى وتراتيلهم ، وينتقى من شخصيات القادة المقاتلين « أحمس » المحارب المنتصر . ويمزج هذا كلّه بيوم العبور ودرس العبور . فالتاريخ مستمر وممتد . وتأتى حرب أكتوبر فى القصيدة عبر تنويعات من أربعة مقاطع أو أربعة أسفار . فى السفر الأول يصوّر الشاعر تخلق الإنسان الجديد الذى « يعرف كيف يكون الحب » مثلما « يعرف

كيف تدور الحرب . ويستمد القوة والخبرة والشجاعة من تراث الأجداد ومن « حراب الآباء المنتصرة »

كى يقتل ابنى فى سيناء المنتظرة
شبح الوهم الجاثم فوق صدور الخلق . .

فى « السفر الأول بعد الألف » يرتل الشاعر بلسان حورس لمصر الأم . ويغنى أناشيد الحب العالية المباشرة :

وأرتل خلف الكمان . . « تبارك اسمك يامصر » .
تبارك اسمك يامصر . .

فى « السفر الثانى بعد الألف » يغنى الشاعر بلسان حورس اليوم السادس من أكتوبر ، وهنا تقفز الصور المعبرة عن عمق التراث النضالى للإنسان فى مصر . فيفوح عطر السادس من أكتوبر من تراث العزة ويزهر الأمل فى جبال اليأس وينبت البطل الجديد من طين الأرض . هذه الصور المتتابعة المعبّرة عن البعث الجديد واليقظة الجديدة التى مثلتها حرب أكتوبر تتدفق فى قصيدة الشاعر درويش الأسيوطى لتقدم أفضل تنويعاتها :

يقول الرب :
فى تربك أنبت أعواد العزة . .
حيث البدء المتجدد حورس
يزهر فى جبل اليأس القانت بالنصر رسولا .
. . يوقد قنديلاً فى معبد رب النصر

كى أنبت من طين الأرض إله . .

غنى أحمس :

ياصبر الأم الدامعة العين .

ياطيب المعبد . .

ياعطر السادس من أكتوبر . .

يازيت المصباح الساهر فى ليل العشق . .

تبارك إسمك يامصر . .

ويأتى التنويع الأخير على لحن العبور . فى « السفر الثالث بعد الألف » . ليقدم نبوءة بمستقبل أفضل . يخرج من سطور التاريخ ويمتد ليمجّد الأبطال الزاحفين نحو الشرق فى رحلة العبور الجسور ليصنع مصر الجديدة . مصر أكتوبر .

ومن ميدان القتال يكتب الشاعر عصام الغازى قصيدته « قراءة فى كتاب المجد » مستلهما « درس العبور » . مستمدا منه قِيَم الجدّية والبطولة والقوة فى مطابقة تقابل صور النعومة والترف الاستهلاكى . فتقدم حرب أكتوبر كتاب المجد الجديد الذى يمحو بالدم الضعف والاستكانة . وتعلم الحب الحقيقى من جبين المقاتل الجريح ودمه الزكى الطاهر المعطر . وتبدع صور المجد بالرصاص والدم على الرمال المحررة . حيث تورق الأزهار وتتفتح فى الصحراء المرويّة من « انصهار اللحم والحديد والبيارق المهترئة » .. هكذا فى صور متتابعة يقدم الشاعر عصام الغازى رؤيته لجوهر العبور فيكشف عن حيويته المغيّرة لوجه الحياة الخانعة السابقة قبل يوم العبور . يوم المجد :

أراك عبر الليل . والأسلاك . والأعداء

تشقّين زحام الشارع الكبير

تقفين على واجهة المتاجر المضيئة
تحلمين بالمعطف والباروكة الشقراء
عودى إلى بيتاك الآن
وافتحى كتاب المجد
اقرئى - فى الصفحة الأولى - درس العبور

نطالع فى هذه الأبيات الخطابية والمباشرة والكلمات النثرية المألوفة والمكررة . ولكن فى المقاطع الأخرى من القصيدة يبدع الشاعر فى أسلوب الصور ويقدم مفرداته فى تراكيب جديدة ، تجمع بين الوضوح والبساطة وجمال الفكرة وخاصة فى الأجزاء الأخيرة من القصيدة ، حيث يمتزج الخيال بالنبوءة ويقدم رؤيا الشاعر الغنية بالإيحاءات والدلالات لحرب أكتوبر وحدث العبور ، حيث كلّ شىء يتحول ويتغير ويتخلّق فى عالم جديد جميل ينهض على أنقاض النعومة والضعف والقبح .

أرسم وجهك الجميل فوق الرملة المحررة
انظرى تفتح الأزهار فى الصحراء
انظرى يدك التى تمتد بالأقمار
من بوابة المفاجأة
وانصهار اللحم والحديد والبيارق المهترئة . .
افتحى بوابة الشمس
وصبّى فى عروق الغيم ألحان الرياح
انزعى عن ظهرك الوردى آثار الجراح

«الوقوف بامتداد الجسد على قصيدة الساعة الثانية». قصيدة طويلة للشاعر حسن النجار. تقع فى عشرين صفحة وتتكون من خمسة مقاطع : كتب الشاعر ثلاثة منها إبان اشتراكه فى معارك حرب أكتوبر وكتب المقطعين الأخيرين بعد وقف إطلاق النار. كما ذكر حسن النجار فى كتيب صغير له عن « شعر المعركة » . وقد منحت هذه القصيدة عنوانها للديوان كله. وفيها يصور الشاعر العبور فى الساعة الثانية ظهرا فى صور تعبيرية جميلة تأخذ ملامحها من عبور رجالنا مياه قناة السويس واقتحامهم الموانع المائية والترابية والحديد والنار. وتستمد عناوينها من بيانات المتحدث العسكرى ووقائع العبور العظيم. ولكنها تمزج ذلك كلّه بوجدان الشاعر ورؤيته الذاتية وآماله وأشواقه وطموحاته النابعة من انصهاره فى أتون الحرب. لتخلق حرب أكتوبر خلقًا شعريًّا جديدًا. يركّب الكلمات تركيبًا جديدًا ويشحنها بمعان جديدة ثرية بالإيماءات والإيحاءات والدلالات. فيرتفع الشاعر من إطار الرؤية التسجيلية المحدودة. والوقوع فى نثر الواقع وسرده الذى لا يقدّم جديدًا للشعر. إلى الإبداع الشعرى وصياغة واقع الحرب صياغةً خلاّقة تكشف عن جوهر حرب أكتوبر كما سبر غورها الشاعر المحارب حسن النجار. وامتزجت بروحه وضميره وتجلّت فى مقاطع قصيدته الطويلة الخمسة. وتستحق هذه القصيدة الجميلة وحدها دراسة نقدية منفردة. لثرائها وجمال صورها المعبرة عن حرب أكتوبر دون مباشرة أو خطابية أو انفعالات حماسية. فالشاعر ينسج كلماته من انطباعات المعارك فى ضميره ووجدانه. ولا ينقل تلك المعارك التى خبرها جيّدًا. نقلاً فوتوغرافيا آليًّا. ومن هذا النسيج الجديد تخلّقت حرب أكتوبر فى مركّب شعرى جديد يجمع بين الذات والموضوع. بين الخاص والعام؛ لذا تمتعت القصيدة بشاعرية دفاقة وابتعدت عن النثرية والصوت العالى الجهير فالعبور فى الساعة الثانية قصيدة قوية أبدعها الجنود لحظة العبور. أتت على ترقّب الشاعر

للأشعار والأوزان والقوافى . وأنهت أوقات الانتظار :

كانت تمام الثانية

النسر مسح ريشه فى الماء .

حطّ على غلال الأرض : فرطها ،

وجر وراءه ثور انتصاب الريح ثم

تقصد الرؤيا وباض على قصيدة

فإذا انتقل الشاعر إلى وقائع الحرب فإنه ينتقى منها العناوين فحسب ويعيد تركيبها تركيبا شعريا جديدا موحيا . منميا ومطورا صورة العبور كقصيدة تتخلق وتتشكل قوافيها وأوزانها وصورها من الحمم التى تفجرت بها الأرض ومن اللحم الراقص على النار المنتشى بفرح الحرب . فصارت الأبدان البشرية للمحاربين كالأسنة تطعن العدو وتكتب بالدم وفى اللحم قصيدة العبور . هكذا صور العبور تصويرًا تعبيريًّا جميلاً موحيًا فى أحد مقاطع القصيدة وعنوانه « مالم يرد ذكره فى بيان المتحدث العسكرى رقم (١) » . .

ألقت الأرض شعرتها فى يد الكون

صارت نفير الغرائز – قافية الحمحمة

فاستبان لنا فرح اللحم فى رقصها

العائلى على طبل أوزاننا – النار .

ياجمرة الله صارت لنا حبرنا فاستعرنا

أسنة أبداننا ،

وعرفنا الكتابة فى اللحم .

كانت صحائفنا دورة الملحمة

ويمضى الشاعر فى تصعيد صور العبور عبر مقاطع قصيدته . فيخاطب مصر الوطن (لأم) . ويرى سرّها وروحها ولحمها ودمها معتصرًا ومقطرًا فى الجنود العابرين الذين يشكلون قصيدة العبور . قصيدة الساعة الثانية . هؤلاء الجنود القادمون من زوايا النار ليخوضوا فى الماء مسلحين بالرؤيا والفجر الجديد .

أقبل الجند من الزاوية النار
إلى كل الزوايا .
خوضت أقدامهم فى الماء حين
استحلبوا الرؤيا فألقوا ماسة
النهر على صدر السهول

وتتنوع صور العبور بكلمات متجددة مشحونة بتجارب الشاعر وخبراته بأرض الوطن . وتراثنا العربى . مع الصور التعبيرية الواردة تحت عناوين القصيدة الحربية . والمنشورات القتالية المرقمة والمتتالية . . فتتصاعد صور النهر المحارب ويصّب « الغرين المفضى إلى قمح البكارة » . هكذا ينتقى الشاعر كلماته من صميم خبراته الوطنية بالنهر الأصيل الفعّال فى الحياة المصرية والإنسان المصرى . فيبدو العبور تجديدًا لأرض الوطن وإضافة جديدة لترابها بطرح المزيد من القمح البكر . ويزيد من خصوبة تراب الوطن . وينسج الشاعر لوحة رائعة من خبراته وتجاربه فى أرض الوطن ويمزجها بوقائع العبور ومعاركه المصورة تصويرًا تعبيريًّا جميلا . فتمتزج ملامح الجنود أبناء الأرض بالماء والغرين حتى صارت كتائبهم « شجر شجرًا » وتجسدت فيهم ملامح أرض مصر وعبرت من خلالهم وتدفقت عبر دمائهم التى حلّقت بها العصافير وهى صور من أبدع صور حرب أكتوبر الشعرية وأكثرها ثراء وإيحاءً . جاءت فى مقطع عنوانه « منشور قتالى رقم « (٣) :

ربط الجندى أفراسهم واستراحوا على
تلة - ها هنا الماء -
حلّوا ضفائرهم شعرة شعرة وأمالوا
الرءوس على عشبة الرى .
- يستحلبونك غرغرة فى الحلوق ؟ -
هنا الأرض قد شمرت عن بنيها
تنخبت الماء فى مربض الخيل .
« هل كنت قائمة بينهم
أم يد الله حلت
أم الماء قد خاطب الرمل
باللغة الغريبة حتى استحالت
كتائبهم شجرًا شجرا
ها هى الأرض قد هاجرت فى ثيابهم
هاجرت فى الدماء التى حملوا
فى الرياح التى بسطت ريشها
فى العصافير حين ترسمت الماء
فى قُلة الهاجرة

للشاعر السورى سليمان العيسى ست قصائد فى حرب أكتوبر . نختار منها قصيدته الجميلة « ياياسمين دمشق » . فدمشق الجميلة بياسمينها الأبيض المعطر يتحول ياسمينها إلى عطر أحمر فى مواجهة الأفعى الأعداء .
فى قصيدة من الشعر العمودى التقليدى يعيد سليمان العيسى لهذا الشعر جماله

وأصالته مخلّصًا إياه من التقعر والتكرار والصور اللفظية والخطابية الصارخة . وهذه قصيدته « ياياسمين دمشق ! » تمتلئ بالصور الشعرية الجميلة المعبرة . وقد رأى الشاعر فى وقفة دمشق غطّاها الوطن العربى بعباءته ونسره الأسمر .

تَسقى من الأزلِ السحيق وتُسكِر ماذا أقول . وأىّ خمرك أعصر ؟
ياياسمين دمشق مدّ بيارق مطراً بملحمة الرسالة يهدر
ياياسمين دمشق . عطرك أبيض وتغطرست أفعى فعطرك أحمر
وغضبت .. فالوطن الكبير عباءة حطت على بردى .. ونسر أسمر
هشمتها أسطورة .. وذروتها كلّ الغزاة على العبير تكسّروا
كل الغزاة .. وظلّ قنديل الهوى أبدًا على العطر المدلل يسهر
كل الغزاة .. ولم تجف منارة ياياسمين .. ولا تزحزح منبر

العبور فى قصيدة الشاعر العراقى شفيق الكمالى : تحمل عنوانه « العبور » أيضًا يعنى عودة عمرو بن العاص إلى مصر ، عودة الفارس إلى مصر ، عودة الفرح بعد أن نسيناه طويلاً ، ويتساءل الشاعر هل نجرؤ على الفرح ؟ ولكنه يتفاءل فى النهاية بأنها فرحة خير ! !

عمرو بن العاص .. ترف عباءته فوق النيل
عاد الغائب للأهل
عدْنا
عادت أيامك ياذى قار
وهدير
أطرب سمع الليل

عدنا . . .

صرخات الجند

زئير دروع صدئت زمنا . .

يا سيناء انتفضى . . .

ياسيناء . التيه . .

الرمل الحارق . .

أشلاء رفاق الأمس . . .

اخضرت

أعشب صدر الأرض دروعا

تطحن غول العار

عدْنا . .

عاد الفارس للساحات . . .

وللشاعر العراقى معد الجبورى قصيدته الجميلة الصادقة « للصورة لون آخر » ، وهى قصيدة درامية وفيها الكثير من الحكاية القصصية ، وهو يعرض كيف غيرت حرب أكتوبر « تشرين » كلّ شىء وأزالت ألوان يونيو (حزيران) ، فالصورة بعيدة ومختلفة تماما بين يونيو (حزيران) وأكتوبر (تشرين) ، إذا لم تعد فوهات مدافعنا أعشاشا للطير من طول سكوتها وعدم استعمالها . كذلك مواقعنا لم تعُد حائطاً آخر للمبكى نبكي عليه مأساة يونيو السوداء ، بل كل شىء يتغير ويتحول إلى لون جديد ، فالدم يورق فى الصحراء والماء يتدفق بين أيدى الجنود فى سيناء والجولان .

قلتم :

« كان الدم محتقنا فى الأعراق ،

الدم فى رحم الجرح المقفل محتقن ،
لكنى أنبئكم
أنى فى تشرين رأيت الدم يورق
بين رمال الصحراء
قلتم :
«كان العطش المتداخل فى العظم ،
يسد طريق الرؤيا ،
لكنى أنبئكم
أنى فى تشرين رأيت الماء .
يتدفق بين أكف الجند الممتدّين
من الجولان إلى سيناء
تشرين :
آخر ما يسقط من تقويم الأحزان

قيل عن حرب الأيام الستة أن العرب حاربوا بالراديو والإذاعات ولم يحاربوا بالفعل ، وتلك قضيّة ظلت عالقة بأرواحنا حتى محتها معارك أكتوبر المجيدة . والشاعر معين بسيسو انتبه للجنود العرب يحاربون من دمشق يهبون أجسادهم وأصابعهم لتحرير الأرض غير آبهين بالكاميرات والميكروفونات فهم خارج الصوت والضوء يموتون فى صمت وجلال ، فى قصيدته « جنديا . كان الله وراء متاريس دمشق » .

كان يموت بصمت
ما كان بيده كاميرا ، وعلى فمه

ما كان مكبر صوت

كان يموت وراء خطوط الضوء

وراء خطوط الصوت . .

قلبي قنبلة لدمشق . . .

وأصابع كفى العشرة . . .

عشر رصاصات لدمشق . .

كان يموت وراء خطوط الضوء

وراء خطوط الصوت

كان يموت بصمت

ما كان يموت بصمت

ما كان بيده كاميرا . وعلى فمه

ما كان مكبر صوت

وعن دمشق يتحدث الشاعر التونسى محمد الهادى بوفرة فى قصيدته مذكرات شهيد « المقسمة إلى جزأين . الأول عن انطباعات الخامس من يونيو (حزيران) الكئيبة . والثانى عن دمشق السادس من أكتوبر « تشرين » المجيد . يستمد الشاعر شجاعته من قوة مواجهة المقاتلين للموت . فحتى عندما يتصور جسمه مفتتا متناثرة أشلاؤه تتحوّل هذه الأشلاء إلى شظايا تصيب الأعداء . وقد رأى الشاعر فى المعركة فتحاً لأبواب الحرية .

اليوم يولد المقاتل الشجاع والمقاتلة

فأين . . أين القابلة

لتفتح الجراح .

فتتنى شظية . . شظية

انفجر اللغم . . .

فمن كل خلية

أمدّ ألف ساعد . . وألف بندقية . .

لا تغلقوا الأبواب

اليوم يأتى الموت كالأحباب

يحمل للأطفال فى المدينة المأسورة

يحمل فى الحقيبة الحرية

واللعب المكسورة

وبدلة عسكرية

فى جيبها للتراب . . والأعشاب

لا تغلقوا الأبواب . .

لا تغلقوا الأبواب . .

أما الشاعر التونسى « فاضل خاف » فيكتب قصيدتين تنبضان بالحب الصادق لمصر ودمشق ، « اسلمى يامصر » ، وأنت يادمشق » فيرى الشاعر فى مصر أمل العربية الباقى على مرّ العصور ، بل تفنى العصور وتبقى مصر على الدوام فى أعماق الضمير .

سيرى بعون الله سيرى سعيا إلى النصر الكبير

سيرى ولا تـــــتوقفى فالعزّ فى هذا المسير

يامصر يا أمل العروبة يـــاربــا المجد النضير

يـــامصر حـقـقت المنى فأتاك مبلتهبا شعورى

للشاعر السودانى المعروف محمد الفيتورى قصيدتان :

« إيقاعات قبل مارش النصر » و « البطل يغبر إلى المعشوقة » . والمعشوقة هى الوطن ، هى الأرض المحتلة ، هى مصر ، هى سوريا ، هى ضفة الأردن الغربية .

يتحدث الشاعر عن أيام النكسة الطويلة الطويلة ، ولكنه يتفاؤل الثورى رأى أمل اليقظة فى أجفان الصمت والسكون . فكان يثق فى المستقبل . فى اليقظة . فى القنابل لم ييأس أبدا .

زمن مرّ ثقيلاً . . يابلادى ...
كنت أعرف
أنه عصر الخيانات التى تنبت
تحت الجلد والعظم . . .
وأعرف أنه عصر النبوات الشهيدة
يولد الثائر فى مستنقع القهر . . .
كما تولد فى الغيم الأعاصير . .
كما تولد فى مستنقع الموت . .
المخاضات الجديدة
ألبس زينتك الآن . . فقد جئت .
وها إنى أقاتل
وأغنى . . وأقاتل
وأغنى . وأقاتل

وللشاعر المصرى فتحى سعيد ديوانه « مصر لم تنم » ، الذى صدر فى شهر ديسمبر عام ١٩٧٣ أى فى أعقاب حرب أكتوبر . تصدرت الديوان قصيدة كتبها

الشاعر فى ثانى أيام المعركة « عشية السابع من أكتوبر ، رفع العلم المصرى فوق « سيناء » والقصيدة كتبت بوحى العلَم المصرى المرفوع على أرض سيناء وعنوانها « أقبل العلم » ، وهى قصيدة طويلة ثرية بالصور الشعرية الجميلة ، والشاعر يصور عملية رفع العلم كعرس الدم ، فالأنامل خضراء والدم يورق فى الصحراء ، والفرسان فى سيناء يحيطون بالعريش ، والدم الزكى يغسل الصدأ ،وتولد الأفراح من جديد ..

أقبّل العلَم
والكف رفرفت به على الربى الجرداء
أقبّل الأناملَ الخضراء
تلك التى على مدارج الصحراء
تسابقت
وأوْرقت
وأورقت دماً وأورقت حنّاء
تخضّب الكفّين كالعرس ليلة الزفاف
زُفّت ليوم الثأر مهرها الدماء
فى هودج حفّت به الفرسان فى سيناء
وانحنى على الضفاف
أستف ترابها وأطفئ الظمأ
أعبُّ جرعةً وأغسل الصدأ
وألثم العلَم
مرفرفا من فوق قبضتك

وهناك الكثير من قصائد المعركة انطلقت بسرعة المعركة . فقد أثبت الشعر أنه قائد الفنون الأدبية وقت احتدام المعركة ؛ لأنه الفن الأدبي الذى يكتب دون تخطيط مسبق

وإن حصاد الشعر وفير كما هو الحال فى القصة القصيرة . فقصائد أكتوبر العربية غمرت الصفحات الأدبية والثقافية . وتدفقت عبر موجات الإذاعة المسموعة والمرئية . وفى الأمسيات الشعرية . وننتقى هنا ثلاثة دواوين جمعت بين شعراء من أجيال مختلفة . الديوان الأول للشاعر نصار عبد الله عنوانه : « الجرح الذى أصبح سيفا » . وضمّ الديوان الثانى . وعنوانه « شعر العبور إلى المستقبل من وحى ٦ أكتوبر » . ستّ عشرة قصيدة لستة عشر شاعرا . هى القصائد الفائزة فى مسابقة وزارة الثقافة الأولى بمناسبة مرور عام على حرب أكتوبر الشعراء هم : إدوار حنا سعد . على محمد الزامل . حسن فتح الباب . محمد أحمد العزب . على السيد الباز . محمد على أحمد . أحمد أحمد العجمى . سيد أحمد رضوان . عباس بيومى عجلان . عبد الحميد محمود عبد الحميد . عبد الغنى درويش . عبد الكريم الطهطاوى . د عزت شنادى موسى . محمد فريد عبد الخالق . محمود العتريس . ونجاة شاور عوض الله . وجمع الديوان الثالث « أغنية لسيناء » مجموعة قصائد لأربعة شعراء هم فوزى خضر . عصام الغازى . درويش الأسيوطى . وصلاح اللقانى . وتتطلب الكتابة عن كل هذه القصائد كتابًا بأكمله ؛ لذا نكتفى بانتقاء بعض القصائد الممثلة لاتجاهات الشعر العربى الحديث فى تناوله لحرب أكتوبر . وذلك استمرارا لمنهجنا فى هذه الدراسة بانتقاء بعض القصائد المعبّرة عن حرب أكتوبر تعبيرًا جديدًا . من الدواوين الصادرة من وحى تلك الحرب العظيمة . نظرًا لأن المجال لا يتسع لتناول كل القصائد التى غمرت صفحاتنا الأدبية وغزت مكتبتنا العربية . وقد حاولت أن

يجمع هذا الانتقاء المحدود لبعض قصائد شعر أكتوبر العربى بين اتجاهات ذلك الشعر . وأن يضم قصائد الشعراء المقاتلين فى حرب أكتوبر مع قصائد الشعراء المكتوبة من وحى أكتوبر وفى زخمه . وقد فرض الانتقاء استبعاد الكثير من القصائد التقليدية والحماسية والخطابية التى لا تضيف جديدًا إلى الشعر العربى ولا تتصل بشعر أكتوبر إلا من خلال كلمات الحرب والعبور النثرية المباشرة وتعتمد هذه الدراسة إلى التحليل لا التقويم أو التقييم .

فى الديوان الأول « الجرح الذى أصبح سيفًا » للشاعر المقاتل نصار عبد الله . الذى شارك فى حرب الاستنزاف وفى حرب أكتوبر معًا . قسم الشاعر ديوانه إلى ثلاثة أقسام . تمثل ثلاثة وجوه زمنية ونوعية . فضم القسم الأول « قصائد ترفض الهزيمة » قصائد الشاعر فى أعقاب نكسة يونيو ١٩٦٧ . واحتوى القسم الثانى « قصائد فى أرض اللاحرب » . القصائد التى كتبها الشاعر خلال اشتراكه فى حرب الاستنزاف . أما القسم الثالث والأخير فعنوانه :

« أناشيد العبور » ويضم قصائد الشاعر عن حرب أكتوبر . لذا سنركز على هذا القسم الثالث والأخير من ديوان نصار عبد الله .

ويقدم الشاعر فى « أناشيد العبور » عدة قصائد وأناشيد تمثل تنويعات على الحدث العظيم المتمثل فى حرب أكتوبر . والعبور . والقتال فى سيناء والجولان وتجمع القصائد بين فنية الشعر وحداثته وبين خبرة المقاتل ووعى المناضل السياسى وعروبة الشاعر القومى . ففى النشيد الافتتاحى من أناشيد العبور « أغنية إلى ٦ أكتوبر » . ينطلق الشاعر من جرح الهزيمة فى يونيو ليصنع منه سيفا فى أكتوبر « تشرين » ويصوّر الشاعر جرح يونيو كمفتاح لباب أكتوبر . ويتدفق جرح الهزيمة ليصبح سيفًا وقلاعا وزلازل .

أيها الجرح الذى أصبح سيفًا

والذى هبّ يقاتل

أيها الخامس من شهر حزيران الطعين

أيها الراقد فى أعماقنا ست سنين

أيها الممتد حزنًا واغترابا

وعذابات وخوفا

تفتح الآن إلى تشرين بابا

فترى جرحك سيفًا

وقلاعًا وزلازل

أما العبور فإن الشاعر يبدع فى تصويره فى عدة مقاطع من أناشيده وأغنياته ، فيصوّر الشاعر جباه الجنود وهى تعبُر مياه القناة بالجبال الشامخة ، ويمزج جبروت الطبيعة الجبلية بكبرياء الرجال وقلوبهم تعبُر بالحياة من الظلام إلى النور ، ومن الحزن إلى المجد :

شامخة جباهنا كأنها جبال

شامخة جبالنا كأنها جباه

كأنها جباه جند مصر وهى تعبر القناة

كأنها صدورهم

كأنها قلوبهم

كأنها الحياة

نعبر من حدود افريقيا

نعبر من ظلام جرحها العميق

إلى عيون آسيا الحزينة

فنفتح الطريق

للمجد والسلام والسكينة

وفى تنويع آخر على لحن العبور « أغنية إلى قارب مطاطى » يخاطب الشاعر قاربه المطاطى الذى عبَر به مياه القناة إلى أرض سيناء . مصورًا القارب وقد تجسدت فيه إرادة الجندى المقاتل وتحققت أمنياته فى العبور من الوطن الضيق والقلب الجريح إلى حيث يستريح :

على هواى . . لا هوى أكف الريح
تطير بى ياقاربى
تنقلنى من وطنى الضيق والفسيح
تطربنى . . فقلبى الجريح
يعشق أن يعانق الموت ليستريح

وتتمثل رؤية الشاعر القومية فى رؤيته المستوعبة لمعارك حرب أكتوبر على امتداد الجبهتين الجنوبية والشمالية فى سيناء والجولان . فى أغنية جماعية إلى ساعة الصفر «التى فجرت ينابيع الدم المصرى والسورى . وتجمعت فى قوة فجرت الشمس ومزقت ثوبها . وحققت الثأر من عذاب السنين . وهدمت القلاع والدشم التى طالما أوهمتنا بالرعب والخرافات . هكذا يغنى الشاعر للجولان وسيناء . ولرمضان وتشرين . وللدم المصرى والسورى الذى تفجر فوق الماء والرمل . عبر القناة وعلى قمم الجولان :

هتكنا حين حان الصفر ثوب الشمس
فانهتكا
وفجّرنا ينابيع الدم المصرى والسوّرى فوق
الماء والرمل
وفجّرنا عذاب سِنِّينا بقنابل الذكرى

وأطلقنا قذائف ثأرنا النارى فانهدمت
قلاع الرعب والدشم الخرافية
وغنّت مصر أغنية
وغنى جند سورية :
هتكنا حين حان الصفر ثوب الشمس
فانهتكا
وقصّ الكون قصّتنا
فياجولان .. ياسيناء
أعيدى .. ماروى .. وحكى

فى الديوان الثانى . « شعر العبور إلى المستقبل من وحى ٦ أكتوبر » . للشاعر حسن فتح الباب . وهو شاعر كبير غزير الإنتاج . كثف الشاعر معارك حرب أكتوبر . العبور وحصار السويس ونضال السويس ومزجها بصور معارك حرب الاستنزاف . وتداعيات الهزيمة . التى حفزت جنودنا للثأر واسترداد الأرض والكرامة والكبرياء الوطنى والقومى . فالحس التاريخى ظاهر فى هذه القصيدة التى كتبها الشاعر فى شكل رباعيات . وخصّ كلّ رباعية منها بصورة معركة من معاركنا الكثيرة الممتدة بين ١٩٦٧ و ١٩٧٣ . ولعل أجملها تصوير للشاعر لإتمام عمليات العبور إلى سيناء فى صور مركبة جميلة تجعل ميزان الحرب فى شكل أكاليل تزين الأرض ويغمر ثوب الحب حىّ الأربعين فى السويس وتنمو غصون الياسمين على ضفة سيناء . ويعود جنودنا إلى سيناء كالعصافير يحملون مع النجوم مصباح العبور :

لم يزل يغزل ثوب الحب « حى الأربعين »

بعد أن زينت الأرض أكاليل اللهب
وارتمت بين يدى حطابها أحشاء ذئب
وعلى الضفة تخضر غصون الياسمين
والعصافير التى عادت إلى سينا تطير
(حبنا أقوى من الموت . . إذا البدر احتجب
تحمل الأنجم فى الصحراء مصباح العبور)

وللشاعر صلاح اللقانى قصيدته « المخاض » . من الديوان الثانى وأغنية لسيناء وهى تصوّر أيضًا العبور كميلاد جديد للشاعر والمقاتل ولسيناء ومصر كلّها فقد اغتسل الكل بالدماء والدموع حتى شفوا وتطهروا وارتفعوا وانتهى زمن الصمت والهزيمة الذى أسكت الشاعر . فقد صنعت دماء الأبطال الراية الجديدة والميلاد الجديد فى مخاض حرب أكتوبر وعبور قناة السويس إلى سيناء .

يامصر كان الموت يمشى فى عروقى كاسحا
كالسيل والسكين مجنونًا ضرير
يمضى . . فتنتفض الدماء كراية حمراء
نكّسها الزمان على تراب اليأس
فى طريق الهزيمة
ويجف نبع الشعر فى شفتى أعوامًا طوالا
صوتى عَيِىٌّ بالكلام كأننى طفل غرير
واليوم حين أراك ترتعشين فى ماء
المخاض أصبح ما بين القبور
إنى ولدت فقيدوا تاريخ ميلادى
على رمل العبور

حرب أكتوبر
فى الرواية العربية الحديثة

الرواية هى أكبر الفنون الأدبية عمقا واتساعاً ، لأن معمارها الفنى الكبير يشمل أساليب التعبير الشعرية والقصصية والدرامية ويتعداها إلى تصوير المجتمعات والجموع ، واستيعاب الأزمنة ، والتنبؤ باتجاهات المستقبل والتعجيل بها . لهذا خلدت الرواية العالمية نضال الشعوب والجماعات والأفراد فى الحروب الكبرى وحروب التحرير الإنسانية من « الحرب والسلام » لتولستوى ، إلى « وداعاً للسلاح » لهيمنجواى ، مرورًا بروايات : « الدرن الهادئ » لشولخوف « الأمل » لمالرو ، و « أفول القمر » لشتاينك ، وغيرها من الروايات التى عنيت بالتعبير عن أعظم الكفاحات الإنسانية ، والتى بذلت خلالها البشرية أغلى مالديها من دماء وأرواح فى سبيل تحرير الاوطال والبشر ، من أجل حياة كريمة ، ومن هنا صنعت الحروب روائييها الكبار ، مثل تولستوى وشولخوف وهيمنجواى ومالرو .

ومع أن حرب أكتوبر هى أعظم الحروب العربية الحديثة تحقيقا لقدرات الإنسان العربى فى اقتحام حصون العدوان وتحديه وقهره ، إلا أن الأدب المعبر عنها ظَل أقل من مستوى البذل العربى والتضامن العربى والوحدة العربية الفورية التى خضبتها الدماء العربية المشتركة فى معارك أكتوبر . فقد اقتصر التعبير الأدبى والفنى على ما يمكن تسميته بفنون اللحظة الحماسية من اللوحة التشكيلية إلى اللوحة الأدبية والقصة القصيرة والقصيدة الشعرية . أما الفنون المركّبة ، كالرواية والمسرحية ، التى تتطلب الكثير من الوقت والفكر والفن لبنائها وتركيبها ، فإنها ظلت بعيدة عن حرب أكتوبر . واحتفظ ماصدر منها بطابع العجلة والتعبير الإعلامى التقريرى المباشر فافتقد بذلك أهم خصائصه الفنية والأدبية . مثل رواية إسماعيل ولى الدين . «أيام من أكتوبر» فهى عمل إعلامى أقرب إلى التحقيق الصحفى . يحاول اتخاذ شكل القصة المطولة . قدّمت كرواية كتبت فى وهج المعركة فى التاسع عشر من نوفمبر ١٩٧٣ ، وصدرت فى طبيعتين وعامين متواليين « ١٩٧٣ . ١٩٧٤ » ، تقع فى ٣١ صفحة من القطع الكبير « تحاول تصوير انعكاسات أحداث المعركة طوال أيام أكتوبر على عدد من شخصيات الرواية المصابين بهم نكسة يونيو ١٩٦٧ . وتفتقر إلى أساسيات البناء الروائى . فكلها مقدمة من خلال السرد الذى يقوم به « سعيد » الراوى التقليدى العليم بكل شيء حتى ليعرف عن الشخصيات الكثير مما لاتعرفه عن أنفسها .

الغاية التى يرمى اليها إسماعيل ولى الدين بسيطة وطيبة . من وراء هذا السرد والوصف الخارجى وأسماء الشخصيات وملخصات لقصص حياتهم غير المترابطة والمفتقدة . للتداخل والتزاوج والتعقيد بين الشخصيات ، من خلال هذا كله يريد إسماعيل ولى الدين ببساطة أن يؤكد لنا ما هو معروف للجميع من أن نكسة يونيو لم تكن هزيمة حقيقية لأننا لم نحارب ولم نستعد للحرب ولم نتصورها علميًا بل

اعتبرناها مجرد مظاهرة عسكرية ولهذا هزمنا قبل أن نحارب .

ويشرح إسماعيل ولى الدين فى أسلوب تعليمى . أقرب إلى أسلوب المقالات الصحفية . كيف دمرتنا الهزيمة من الداخل وكيف ظللنا ننتظر الحرب الرابعة حتى جاءت وغسلت عارنا الذى لا يد لنا فيه . ومن ثم يعرض إسماعيل ولى الدين فى صفحاته القليلة نصوص البيانات العسكرية وخطاب الرئيس وعناوين الصحف الرئيسية وتفاصيل اجتماعات مجلس الأمن . استخدام البترول كسلاح . مواقف الدول الكبرى . بل إنه لينقل مقتطفات من أقوال الصحف العالمية عن الحرب . دون أن يوظف هذا كلّه فى عمل تسجيلى . إذ إن دوره ككاتب اقتصر على النقل من الصحف دون تصرف بل إن شخصياته الصماء البكماء العاجزة عن الحركة إلا من خلال السرد والوصف الخارجى تدور كلها فى عالمها المنعزل . فهى محشوة حشوًا كيفما اتفق بغرض الإيهام بوجود شخصيات روائية فعلينا أن نتابع فى هذا الحيز الصغير أخبار الأسر والمقاهى بل العاهرات أيضا من خلال الوصف الخارجى للأحياء والأموات وشوارع المدينة القديمة وكلها أوصاف محشوة حشوا لإطالة عمل يطمح إلى الشكل الروائى . وأن يصنّف فى أدب أكتوبر العربى .

وكى يشدنا إسماعيل ولى الدين إلى الحرب يدلى ببعض الأخبار عن الشهداء أبطال حرب أكتوبر . ويتنقل بين العواصم العربية ومدن الأعداء وعواصم العالم لنتعرف إلى الأفعال وردود الأفعال وكلها معروفة لنا جميعًا . لأنه من منا لم يعش المعركة طوال حرب أكتوبر بكل مشاعره وحواسه يقرأ ويسمع ويتقصى ويقارن . هذه على سبيل المثال سطور من الوصف العام الذى يستغرق معظم صفحات العمل : « مر أسبوعان منذ بداية القتال كأنهما حلم رائع . معركة الدبابات فى سيناء تدخل يومها السابع . العدو يحاول إصابة مدينة بور سعيد . ولكن قواتنا تصدّه تماماً ومحاولة أخرى للعدو الذى أصبح يتخبط بعد استدعائه الاحتياطى

الأخير وبعد تغيير قادته للمرة الثانية ، ومحاولا التسلل غرب الدفرسوار على بعد كيلو مترات من الإسماعيلية بعدة دبابات تثير الذعر والشكوك والقلاقل ، والمراسلون العالميون يكشفون بالصور عن مدى خسارة إسرائيل . مئات الدبابات التى كانت فى مسرح العمليات محترقة ، محطمة تحت تأثير النيران المصرية .. مئات من القتلى والجرحى ».

على هذا النحو المباشر يسترسل إسماعيل ولى الدين فى نقله لمادته من أخبار الصحف والبيانات الرسمية . فهو بعمله هذا يقدم الدليل على أن تغليب العام على الخاص يفقد العمل الفنى هويته ، إذ لم يكن العمل على مستوى الحرب من حيث الشكل الفنى . الفن يلجأ إلى الخاص ليعبّر عن العام ، وعندما يعرض العام فإنه يمزج بين الخاص والعام بحيث تعيش الشخصية المسألة العامة وكأنها قضيتها الخاصة . وهذا يذكرنى بملاحظة هامة جاءت فى دراسة الدكتورة سامية أسعد عن الرواية الفرنسية المعاصرة ونوعية تعبيرها عن الحرب إذ تقول : « بعد أن نشبت الحرب العالمية الثانية ، واحتلت فرنسا ، التزم أغلب الروائيين الصمت وأفسحوا المجال للشعراء .. وسرعان ماعادوا إلى الحديث بعد التحرير ، كانوا لا يزالون تحت تأثير الأحداث شأنهم فى ذلك شأن المجتمع الفرنسى كله . ويتعجلون اللحظة التى يلعبون فيها دور الشهود ولكن شهادة هؤلاء القادمين الجدد إلى عالم الرواية لم تتعد الوثيقة . ولم تبلغ الوجود الأدبى فى كثير من الأحيان» . ولعل هذا ينطبق تماما على عمل إسماعيل ولى الدين الذى أجهضه التعجل والمباشرة ومحاولة السبق الصحفى ، هكذا لم ترق رواية إسماعيل ولى الدين وبعض الأعمال المماثلة إلى مستوى روايات الحرب العظيمة .

لذلك سررت حقًّا عندما وجدت مجموعة من روائيينا العرب ينتمون إلى عدة أجيال أدبية وأقطار عربية يبدعون أخيرًا رواياتهم عن حرب أكتوبر العربية

المجيدة . فيسدون بذلك فراغ الفن الروائى فى خريطة أدب أكتوبر . ويشقون طريقًا جديدًا للرواية العربية الحديثة . بعد أن استهلكت موضوعاتها التقليدية فى المدينة والقرية والروائيون العرب هم د . عبد السلام العجيلى وحنامينه . وكوليت الخورى من سوريا . وجمال الغيطانى ويوسف القعيد وسعيد سالم من مصر . ومبارك ربيع من المغرب . أما الروايات فهى : « أزاهير تشرين المدماة » للدكتور عبد السلام العجيلى . « العودة إلى القنيطرة » لكوليت الخورى « المرصد » لحنامينه . و « الرفاعى » لجمال الغيطانى . « فى الأسبوع سبعة أيام » و « الحرب فى بر مصر » ليوسف القعيد . « عمالقة أكتوبر » لسعيد سالم . « رفقة السلام والقمر » لمبارك ربيع . وسنتناولها جميعا بالدراسة والتحليل

ويقول الدكتور عبد السلام العجيلى . فى تقديمه لروايته « أزاهير تشرين المدماة » إنه يهديها « إلى من يكونون فى الحرب والسياسة على مستوى شهدائنا وأبطالنا تضحية ومقدرة فيحولون دون أن تميع . فى الآتى . انتصاراتنا الجزئية وبطولاتنا الفردية بدون أن تتحول – كما فى الماضى – إلى هزائم جماعية وانتكاسات شاملة وانكسارات مخزية » وهو إهداء عميق المغزى . يصدر عن أديب كبير ومناضل عربى كبير تمرس بالانتصارات والانكسارات العربية منذ شارك متطوعًا فى جيش الإنقاذ العربى لفلسطين بقيادة فوزى القاوقجى . فتلقى الصدمة الأولى وتمرس بتجارب الحرب والسياسة والأدب عضوًا بمجلس الشعب السورى ووزيرًا للخارجية والثقافة وأديبًا عربيًّا أصيلاً يرتبط بالتراث العربى . ويثرى الأدب العربى الحديث بنتاج عربى مميز بعروبته وصدق تعبيره . عن معارك الإنسان العربى الداخلية والخارجية .

ويصف الدكتور العجيلى عمله الروائى « أزاهير تشرين المدماة » بأنه « عمل أدبى مقتضب لم يتسع إلا للمع ضئيلة من أحداث حرب تشرين الأول عام ١٩٧٣

وبطولاتها فى مختلف ساحات القتال وأنا أعترف بعجزى عن إيفاء هذه اللمع حقها من الوصف فيما كتبت . فالكتابة مهما بلغت من الإعجاز لا تستطيع الإحاطة بالواقع كل الإحاطة . فكيف إذا كان الواقع خوضا للمخاطر وتضحية بالنفس والسير إلى الموت اختياريًا ودون تهيب . لصد المعتدى وصيانة تربة الوطن المقدسة ؟ ويقول عن أحداث روايته : إنها واقعية وإن أسماء شهدائها واقعية أيضًا . أما الخيال فيوجد فى الإطار الروائى وفى الأسماء المستعارة لأبطالها الواقعيين الأحياء .

أما الإطار الروائى فقد أبدعه الروائى الكبير فى داخل مستشفى عسكرى حيث تتدفق صور حرب أكتوبر « تشرين » مع تتابع وصول جرحى المعارك إلى المستشفى .. وتروى وقائع حرب تشرين إما على لسان الراوئى الرئيسى . الملازم سامى . أحد ضباط الاستطلاع المصاب فى أولى معاركها على الجبهة الشمالية « الجولان » أو أن ترد أحداث الحرب على ألسنة أبطال الحرب .. وقد ساعد هذا الإطار أو الشكل الروائى على إثراء أسلوب الأداء الفنى فى التعبير الشامل عن معارك أكتوبر . بتقديم نماذج معبرة عن وقائع الحرب فى شتى الجبهات والأماكن فى الجبل والبحر والجو .. وتمكّن الروائى باقتدار من التنقل بين الأمكنة والمعارك والشخصيات .. كما اغترف من مختلف الأزمنة باستخدام الفلاش باك وتيار الوعى ولغة الحلْم فى استرجاع الماضى البعيد والقريب والمزج بينهما وبين الزمن الحاضر . وفى التطّلع للمستقبل والتنبؤ به . كما حرص الروائى على الرؤية القومية لحرب أكتوبر . فمع أن الرواية تصور وقائع الحرب على الجبهة السورية . إلاّ أنها لم تغفل لحظة واحدة عن ذكر وقائع العبور والتقدم على جبهة قناة السويس وسيناء كذلك تكررت إشارات الروائى . بحس قومى عربى أصيل . إلى المشاركة العربية فى حرب أكتوبر فذكر بطولات الفلسطينيين والعراقيين والمغاربة وغيرهم من أبناء الأمة العربية فى تلك الحرب . وقد صورت هذه الرواية القومية وحدة التراب

العربى وخطورة الأطماع الصهيونية فى كل أجزاء الوطن العربى أى أنها أكدت وحدة الآلام والآمال العربية وجاء تصوير رواية « أزاهير تشرين المدماة » لمعارك حرب أكتوبر (تشرين) كجزء من معارك الأمة العربية المتصلة مع العدوان الصهيونى ..

وفى هذه الأجزاء السياسية من الرواية علا صوت الروائى السياسى وغلبت الحماسة على الفن الروائى فجاء حديثه القومى أقرب إلى الخطابة والتقرير السياسى وله بعض العذر فى ذلك . فالقضية ليست عادية . إنها قضية الشعب والوطن العربى كلّه ويصعب أن يتناولها الكاتب القومى دون حماسة . غير أنى كنت أتمنى على الروائى الكبير لو كبح جماح قلبه وكثف من الفقرات الطويلة عن الأطماع الصهيونية وعن الصراع العربى الإسرائيلى . مع أنها تعبر عن رؤية سليمة . وفكر قومى لا خلاف عليه . ولكن ليس مكانه فى العمل الروائى بل فى المقالات والأبحاث والكتابات السياسية المباشرة . ولا شك أن كاتبنا الكبير الدكتور عبد السلام العجيلى هو أوّل من يعرف هذا جيدًا . وربما أضاف تلك الفقرات الإعلامية حتى تصلح الرواية للعمل السينمائى الدعائى ؟

ومن جهة أخرى . فقد عنى الروائى بالمزج بين الخاص والعام فى تصويره لمعارك حرب أكتوبر وشخصياتها . ثقةً منه بأن الفن يلجأ إلى الخاص للتعبير عن العام . ويمزج بين القضية الخاصة والقضايا العامة بحيث تصبح قضية البطل الأولى . الخاصة والعامة معًا . قضيته الأثيرة .

أما حرب أكتوبر « تشرين » فقد صورها د . عبد السلام العجيلى كفرح وعرس وتحقيق لكل الأحلام المؤجلة .، وكمفاجأة للجميع أيقظت كلّ مشاعرهم القومية نحو تحرير الأرض العربية . وقد حرص كاتبنا . فى المقام الأول على تأكيد الثقة فى الإنسان العربى . والرجل العربى البسيط . الذى أظهرت الحرب قدراته الكامنة

وإمكانياته البشرية التى كشفت عنها الحرب ، فى الاقتحام والتصدى للعدوان واستخدام الحيلة والخداع والذكاء والتدريب والشجاعة فى مقاومة العدو المتفوق فى السلاح . فالقضية قضية الإنسان بالدرجة الأولى وليست قضية السلاح . وجسد الروائى هذا المعنى الكبير فيما صوره من معارك الطيران بين طائرات الميج ١٧ العربية الصغيرة وطائرات الفانتوم والميراج الصهيونية الضخمة .. وفى معارك البحرية بين زوارق الطوربيد العربية الانتحارية الصغيرة وبين قطع الأسطول الصهيونى الكبيرة والكثيرة .. وفى البطولات الفردية التى واجه بها الجندى العربى البسيط بشجاعته وإيمانه وإصراره على مقاومة العدوان ومنعه من المرور ، معتمدًا على حسن تدريبه وتمكنه من سلاحه الصغير فى مواجهة مجموعات كبيرة من قوات العدو .. كما فعل جندى المشاة الأمى البسيط الشهيد عبد الله رجب رامى المدفع الصاروخى « آربى جى » المضاد للدبابات ، عندما أوقف بمفرده تقدّم كتيبة دبابات إسرائيلية فى طريق سعسع ، فرقى إلى رتبة الملازم الأول .

أما «أزاهير تشرين المدماة» فقد قصد بها المؤلف، فى اعتقادى ثمار الحرب ودروسها متى ثبتتها دماء الشهداء ، كما فعلت دماء الملازم محمود بأزهار الطريق إلى بحيرة طبرية وبلدته « الطيرة » من أجل تحرير أرضنا المحتلة والمغتصبة . أو كما قال الملازم سامى : « أزهارنا التى جنيناها فى تشرين ، تثبتت بدم شهدائنا . دم الشهداء هو الذى يحول بينها وبين التفتت والضياع .

تحتشد رواية « أزاهير تشرين المدماة ، بالكثير من معارك حرب أكتوبر (تشرين) وتحرص على خلق وشائج خاصة بين شخصياتها العسكرية والمدنية ، وإبداع علاقات إنسانية دافئة بالوفاء والإخلاص والحب .. كالعلاقة بين الجندى نعمان وضابطه الملازم سامى ، وبين الملازم سامى وخطيبته سلوى ، وبين الملازم الشهيد وزوجته ياسمين ، وبين الأخيرة والجندى نعمان ... وغيرها من العلاقات

الخاصة الحميمة الممتزجة بأحداث حرب أكتوبر ومعاركها وبطولاتها وانكساراتها أيضا ... فلازم الاستطلاع « سامى » ، مدرس الأدب العربى قبل استدعائه للحرب ، أصيب إصابات بالغة فى أولى عمليات الاستطلاع . كان لديه دافع خاصّ فى التقدم السريع نحو الأرض العربية المحتلة متمثلاً فى الوشاح الذى أهدته إياه خطيبته سلوى ليغمسه فى مياه بحيرة طبرية العربية . ولكنه أصيب وامتلأ الوشاح بدمه .. والملازم الفلسطينى الشهيد محمود اختلف مع زوجته ياسمين ، رئيسة الممرضات بالمستشفى العسكرى ، خلافاً حادًّا أدّى إلى الطلاق بسبب يأسه من الجيوش العربية بعد هزيمة ١٩٦٧ واعتزامه الهرب للعمل بإمارات البترول . بينما تمسكت هى بالأمل فى قيام حرب جديدة تعيدهم إلى بلدتهم الفلسطينية المغتصبة « الطيرة » . وقد عاد الملازم الشهيد ليلتحق بكتيبة الاستطلاع فى حرب أكتوبر ، وتغلب شوقه للعودة إلى الأرض المحتلة على التزامه بأوامر قيادته . فأسرع نحو بحيرة طبرية تحقيقًا لحلم زوجته القومى وإرضاءً لها ، فاستشهد تاركًا دمه يروى أزهار تشرين .. هكذا يمتزج الخاص والعام امتزاجًا موحيًا فى رواية الدكتور عبد السلام العجيلى « أزاهير تشرين المدماة » .

وتتجلّى الرؤية القومية لحرب أكتوبر فى كل فصول الرواية العشرين .. فالنداء الموجه إلى المحاربين العرب كلّه قومية وعروبه فيقول النداء : « إنكم تدافعون اليوم عن شرف الأمة العربية وتصونون كرامتها وتحمون وجودها وتضحّون كى تحيا الأجيال القادمة هانئةً مطمئنة .. سلاحكم بين أيديكم وديعة فأحسنوا استعماله .. وشرف الجندى العربى فى أعناقكم أمانة ..ومستقبل شعبنا فى عهدتكم . فابذلوا المستحيل دفاعًا عنه » . وعندما يكتشب ملازم الاستطلاع سامى وتحاصره نيران العدوّ ، يعطيه مساعده نعمان الراديو « الترانزستور » ليسمعه أخبار العبور المفرحة على جبهة القناة .. فالانكسار فى جبهة يقابله الانتصار فى جبهة أخرى .. والترابط

القومى بين جبهتى القناة والجولان . صوّره الروائى فى هذه الصورة القومية . فيقول الراوى الملازم سامى : « كنت حزينًا فى تلك الساعات . إذا كان شىء من الخوف قد دبّ إلى نفسى من وحشة المكان وعزلتنا عن القوات الصديقة وانفرادنا فى بقعة ليست لنا فيها حماية مباشرة . فقد تغلبت عليه بالتظاهر بالصرامة أمام ضعف مراسلى الغرّ وكآبة السائق وقلق المساعد نعمان . الذى فارقه مرحه المعتاد وحل محله صمت ثقيل .. فجأة قال لى وهو يعطينى الترانزستور لأضعه على أذنى : أخبار طيبة من جبهة القناة .. قناة السويس إنهم يعبرونها » .

وتؤكد الرواية قدرات الإنسان العربى فى تصويرها لمعارك حرب أكتوبر . التى قام بها رجال بسطاء من الضباط والجنود لا يتمتعون بقوى خارقة . ولم يكن أحد يتصور أن بإمكانهم تحدى القوة المسلحة الضخمة للعدو والتغلب عليها . والرؤية العقلانية للحرب هى السائدة فى الرواية . فقد وجد فى الحرب الشجعان والجبناء فى الجانبين العربى والصهيونى . واجتمع فى الحرب النصر والهزيمة . والإنسان العربى قوى بإرادته وتصميمه وقدرته على المقاومة . كما اتضح فى طيارى الميج ١٧ العرب البسطاء غير المؤهلين تأهيلاً علميًّا عاليا . وفى رجال البحرية والمشاة البسطاء أيضا . وقد أثبتت حرب أكتوبر كل هذا . وكشفت عن الجوهر العربى النبيل فى معارك المصريين والسوريين والسعوديين والعراقيين والفلسطينيين والجزائريين والمغاربة وسواهم من أبناء الأمة العربية الذين جاء ذكرهم فى رواية « أزاهير تشرين المدماة » . وقد مزقت حرب أكتوبر أفكارنا القديمة وأنهت كل الشكوك فى قدراتنا . وغيرت من المعنويات والنفسيات فلم يعد هناك شكّ فى قدرات الأمة العربية كما يقول الملازم سامى للممرضة ياسمين فى نهاية الرواية : « إن أحدا ماكان يصدق قبل تشرين هذا العام أننا ندخل الحرب وأن نحارب كما فعلنا لا تستغربى إذن أن يجيئى الأمر فى أية ساعة بأن أعود إلى شاطئ طبرية »

هذه هى حرب أكتوبر فى الرؤية الواقعية والرؤية المستقبلية كما صورتها رواية الدكتور عبد السلام العجيلى « أزاهير تشرين المدماة »

« العودة إلى القنيطرة » رواية قصيرة أو قصة قصيرة طويلة (٩٨ صفحة قطع متوسط) . فيها الكثير من سمات القصة القصيرة مثل التركيز على فكرة محورية أو حدث واحد . والزمن المحدود . والشخصيات القليلة . أما الفكرة المحورية أو الحدث الرئيسى فى قصة كوليت الخورى . فهو تهديد العدو الصهيونى بالاستيلاء على دمشق . وقيامه بالاختراق الرئيسى فى طريقها . وقصف أحيائها ومنازلها الآهلة بسكانها العرب ومن هنا جاءت الرواية أقرب إلى قصيدة حبّ لمدينة دمشق العربية الجميلة . دمشق التاريخ والعروبة . وأغنية عشق تتغنى بدمشق وتقدم تنويعات على حبها ؛ لذا امتلأت الرواية بالوصف الخارجى . والعبارات الحماسية المكررة . وهذا أدّى إلى جمود الحدث عند حدود الإعلام به . وكاد أن يوقف تطوره ونموه كما قامت الكاتبة بحشو روايتها بفصول زائدة لقصة فرعية خرجت عن السياق العام وأضعفت من تطور الحدث الرئيسى . كقصة « كاميليا » .

ويبدو لى أن الأديبة الفنانة أرادت أن تعبر عن حبها لدمشق وعن دفاع أهل دمشق عن مدينتهم العريقة العظيمة وافتدائها بأرواحهم وقلوبهم . فقامت باستعراض سطحى لبعض النماذج من سكان دمشق . من العسكريين إلى المدنيين . ومن الرجال إلى النساء . ومن الفتيان إلى الفتيات . وقدمت روايتها بأسلوب الراوى التقليدى . وجعلت لها شخصية رئيسية . المحامى المثقف « سهيل » الذى يكلّف بمهام شبه رسمية فى الداخل والخارج . ويصاحب وفود الصحفيين الأجانب ويقدم لهم دفاعه الحماسى الحار عن قوة دمشق وتصديها للعدوان وردّه والانتصار عليه .

ولعل أجمل ماصورته قصة كوليت الخورى « العودة إلى القنيطرة » . هو

تصويرها لمدينة دمشق خلال اللحظات الحرجة من حرب أكتوبر وقصفها بقنابل العدو الصهيونى التى وجهت إلى الأحياء والمساكن والمدنيين . بغية الإرهاب وإضعاف الجبهة الداخلية ، وردود الفعل القوية لأهلها التى أبطلت مفعول الإرهاب الصهيونى ولم تحقق أهدافه . وقد صورت الأديبة حبّها لمدينة دمشق خلال المونولوج الداخلى لسهيل ، الشخصية الرئيسية ولا أقول البطل . لأن البطولة فى هذه الرواية معقودة لمدينة دمشق القوية الصامدة بكل زخم التاريخ العربى المجيد . فسهيل يتغزل فى مدينة دمشق ، وكوليت الخورى تضع على لسانه وفى مونولوجه الداخلى عبارات جميلة عن دمشق « قلعة التحدى » . قلعة صامتة ترتاح على سفح قاسيون » .

لقد ترك سهيل مدينته دمشق إلى بيروت فى مهمة استغرقت ليلة واحدة ، وغمره الشوق لحبيبته دمشق : « وهو المحامى الذى لا يملك من أموال الدنيا شيئاً ، يحس فجأة بأنه أغنى إنسان فى العالم .إنسان يملك دمشق بأكملها . دمشق التى تتألق تحت القنابل وعلى الرغم من القنابل . دمشق الرابضة على صدر الدهر تاريخاً . دمشق التى تركها أمس فقط . متى يصل إليها ؟ الطرق طويلة أم أنها تطول ؟ آه لكم طال عن دمشق غيابه » .

وتتكرر أمثال هذه العبارات الحماسية المباشرة لتصور حب أهل دمشق لها فى أوقات حرب أكتوبر العصيبة .

غير أن التعبير عن حب دمشق بالصور التى قدمتها الكاتبة كان أكثر حيوية واقترابًا من فن الرواية والقصة ، كصور الفتيات الصغيرات وهن يقمن بدهان مصابيح السيارات باللون الأزرق ، وتصوير مشاعر أسرة سهيل عند رؤيتها الطائرات الصهيونية تلقى بقنابلها فوق بيوت دمشق وأهلها ، وما قالته أم الجندى المصاب فى الحرب بعد أن رأت ساقيه مبتورتين ، بأن هذا هو ثمن النصر .

فهذه وغيرها من الصور كانت أغنى فى تعبيرها عن جو الحرب فى مدينة دمشق من العبارات الحماسية والتعليقات الخطابية المباشرة التى حشت بها الكاتبة قصتها .

تبدأ الراوية بسهيل فى طريق عودته من بيروت إلى دمشق بعد أن أنهى مأمورية « شبه رسمية » بنجاح . وفى مركز الحدود السورى يلتقى سهيل بجموع الصحفيين الأجانب يهرولون إلى دمشق ، بعد أن هدد ديان ، وزير حرب العدو فى حرب أكتوبر بالاستيلاء عليها ، وحدّد بغطرسته المعهودة موعد ظهر اليوم التالى للالتقاء بالصحفيين الأجانب فى فندق السمير اميس الواقع فى قلب دمشق ، وتقديم الشمبانيا إليهم . ومع أن المحامى سهيل استخدم كلّ طاقاته البلاغية فى نفى مزاعم العدو الصهيونى ، وتأكيد قوة دمشق واستماتة أهلها فى الدفاع عنها ، حتى أنه وجه إلى الصحفيين الأجانب دعوة مماثلة للقاء فى مدينة القنيطرة بعد تحريرها من الاحتلال الصهيونى .. وبالرغمَ من ذلك كله ظلّ سهيل قلقاً فى انتظار الموعد الذى حدده ديان لدخوله دمشق .

ولكى يبدد سهيل قلقه ، اتصل بصديقه الضابط الكبير مروان ، الذى أكد له سلامة الموقف العربى ونفى أكاذيب الصهيونية وحربها النفسية . ثم أخذ سهيل القلق يتحرك ليلتقى بأهله وأصدقائه ومعارفه ويستمع إلى أسئلتهم القلقة أيضا عن الحالة فى دمشق ، وعن مدى صحة تهديدات ديان بغزو المدينة ودخولها حتى أنه لم يعد يتحمل سماع المزيد من تلك الأسئلة . فلجأ فى آخر الليل إلى « كاميليا » صديقته من بنات الليل ليجد لديها نفس القلق الحماسى لافتداء دمشق والدفاع عنها . ويدركه التعب والإرهاق فينام ببيتها . وليصحو بعد الموعد المحدد من قبل وزير حرب العدو ، ليجد دمشق قوية صامدة .

ثم تختتم الرواية فى فصل ختامى مفاجئ ، غير مبرر وغير متصل بما سبقه ، بسهيل بعد شهور من الحرب ، يدعو كلّ الصحفيين الأجانب ، الذين سبق أن

جاءوا إلى دمشق تلبية لدعوة العدو الكاذبة .. يدعوهم سهيل لتلبية دعوته الأولى للقاء فى مدينة القنيطرة الغربية المحررة . مع كل الشخصيات التى جاء ذكرها فى الرواية ، تلك الشخصيات الهامشية المقدمة فى الرواية عن طريق السرد التقريرى والوصف الخارجي . وقد زجّت الكاتبة بآرائها الحماسية على ألسنة الشخصيات . فحولت أغلبها إلى دمى تنطق بأفكارها وتفتقر للتمييز إذ يغلب عليها اللون الواحد والموقف الواحد . وإنى أذكر هنا نموذج الكاتبة الصحفية « سهيلة » التى عجزت عن الكتابة بعد أيام طويلة من العمل الحماسى ليل نهار فى صحيفتها . وأعلنت عدم جدوى الكلمة وعدم فعاليتها ودخلت بذلك فى المناقشة البيزنطية التى ترددت فى صحفنا . خلال حرب أكتوبر . عن الكلمة والفعل وعن فائدة العمل اليدوى وعدم جدوى العمل الفكرى أو الأدبى أو الفنى مع أنه لا انفصال بين الكلمة والفعل . فالكلمة تقود إلى الفعل وتمتزج به . فلا يلغيها ولا تلغيه . فلو لم تكن للكلمة قيمتها ودورها لما أقدمت الكاتبة على كتابة روايتها « العودة إلى القنيطرة »

« الرفاعى » رواية قصيرة (١٤٠ صحفة قطع متوسط) أقرب إلى التسجيلية عن حرب أكتوبر . وأقرب إلى رواية السيرة أو الشخصية الواحدة . فهى تحمل اسم بطل واقعى من أبطال الصاعقة المصرية وقادة حرب أكتوبر الشهيد العميد إبراهيم الرفاعى . وتصوّر الرواية معارك حرب الاستنزاف ووقائع المعارك التى خاضها الرفاعى . مع مجموعته رقم ٣٩ . خلال حرب أكتوبر حتى معركته الأخيرة واستشهاده . وابتداء من معركة استشهاده يتحول الرفاعى من الواقع إلى الأسطورة فتسرى روحه وسيرته وأعماله فى كل جزء من أجزاء مصر

وقد سبق للروائى والمراسل الحربى جمال الغيطانى أن كتب تحقيقا صحفيًّا جميلاً عن شخصية الرفاعى . جمع فيه كل المعلومات العسكرية والشخصية عن

هذه الشخصية الفذة . ونشر التحقيق الصحفى الفريد بغزارة مادته ومعلوماته . بعدد مجلة الهلال الخاص عن حرب أكتوبر ١٩٧٦ ، بعنوان « قصة شهيد ، إبراهيم الرفاعى الأسطورة والواقع » . ثم كتب عنه أيضا قصة قصيرة ، بعنوان « أجزاء من سيرة عبد الله القلعاوى » ضمنها مجموعته القصصية « حكايات الغريب » وتعد رواية الرفاعى بمثابة صياغة جديدة للتحقيق الصحفى والقصة القصيرة المطولة . وهذا يؤكد أهمية هذا الأنموذج الفذ للبطل العربى المحارب . وثرائه ، وقوة إيحائه . وتمثيله لبطولات القوات المصرية المسلحة . وإمكانياتها العظيمة فى تحدّى العدو والانتصار عليه !

تجنبت هذه الصيغة الروائية الجديدة ، لسيرة الرفاعى وشخصيته . كلّ خطابه أو حشو أو تعليقات مباشرة . بل إن وقائع المعارك والأحداث تنساب وتتدفق والشخصيات تتحرك وتتشابك علاقاتها ، والأزمنة تتداخل . دون تعسف أو انفعال أو خطابية ، فالوقائع وحدها ترسم صور حرب أكتوبر ، بريشة فنان خبير يعرف جيدا موضوعه ومادته وشخصياته ، وقلم مراسل حربى يتميز بالخبرة بالحياة العسكرية ، التى أفادته فى التصوير الدقيق لمعارك حرب أكتوبر .

قسم الروائى روايته إلى ثلاثة أقسام تحمل ثلاثة عناوين : العد التنازلى ، التكوين ، النشور . فى « العد التنازلى » ، وهو أكبر أقسام الرواية ، نطالع وقائع معارك حرب أكتوبر من خلال متابعة تحركات الرفاعى ومجموعته الصاعقة . ونرى صور الشجاعة والتضحية والمغامرة والاقتحام والانتقام والثأر والفرح بحرب أكتوبر ، واستغلال كل ساعة من ساعاتها للانتقام من العدوّ وإيلامه وإيقاع الهزيمة به . وفى القسم الثانى من الرواية «التكوين» ، يرتد الروائى إلى الزمن الماضى القريب ، ليعرض صور هزيمة يونيو وبشاعة العدو فى الانتقام من رجالنا ونسائنا أيضا . ورؤية كل شخصية ، من شخصيات الرواية وأفراد مجموعة الرفاعى ،

للهزيمة البشعة والآلام النارية المكبوتة انتظاراً لقيام الحرب ، كمبرر موضوعى لروعة حرب أكتوبر وعظمة الجندى العربى خلالها . ويندرج هذا القسم من الهزيمة إلى بداية تجمع الجسد العربى الممزق بعد الهزيمة ، ودور الرفاعى البطولى فى عملية استكشاف مدخل سيناء الشمالى وتلغيمه ، وفى معارك حرب الاستنزاف والاستعدادات والتدريبات الجبارة لعبور القناة وتدمير حصون خط بارليف . ويعد القسم الثالث « النشور » بمثابة بعث جديد للرفاعى بعد استشهاده ، بعث كالأسطورة . فالرفاعى ، فى هذا القسم الدافئ ، المؤثر الحزين ، يتحول إلى أسطورة تتحدث عنها زوجته ورفاقه وأفراد مجموعته فتنتشر روحه وسيرته على كل أجزاء مصر . وهى أسطورة تنهض على دعائم واقعية من سيرة هذا الشهيد المحارب العظيم . وهو أسلوب فنى يجمع بين الواقع والخيال ، اتبعه جمال الغيطانى فى هذه الرواية فى تصوير شخصية الرفاعى البطولية كالأسطورة ، ولكنها واقعية بتفاصيلها وعلاقاتها ، ومن هنا فإنها تعبر أعظم تعبير عن إمكانيات شعبنا ، فى خلق الأبطال والقادة والرجال من بين صفوفه وجماهيره .

وقد حرص الروائى على تقديم الرفاعى كأنموذج للبطل الشعبى الممثل لشعبه وعصره ، والتعبير المبدع عن تمثيل الرفاعى لكل مصر فى تصويره لعلاقاته الحميمة بكل مدن مصر وقراها ، التى تنقل بينها وجاس خلالها . وأنه جاء الدنيا ليقاتل دفاعا عن الناس الذين امتزج بهم وأحبهم طوال تنقلاته ، منذ طفولته ، مع والده مفتش الداخلية المتنقل حسب طبيعة عمله ، فى مدن مصر وقراها إلى تحركاته كضابط فى كل صحارى مصر وجبالها وأوديتها وبحارها وأنهارها . « يود لو لملم نفسه من كل جزء عبره يوما ، أن يرى كل هذه المناطق بنظرة واحدة ، فى كل مكان أودع قطعة منه ، وترك مقدارًا من عمره . إنه يفهم علاء ويدرك وحدته . لكنه لايناقشه ، إنه جاء إلى الدنيا ليقاتل عن كل الذين مرّ بهم وعرفهم أو مشوا معه

يحاوروه فى تلك القرى والمدن . عن كل من يعيشون فى هذه المساحات التى طار فوقها بالهيليوكبتر وبالأنتينوف وبالإليوشن . كل من رآهم يرشفون الشاى فى المقاهى . ويحتفلون بأعياد الميلاد ويهمسون بالنجوى . ويمرحون ويتناحون . ويفكرون فى أى شىء سيأتى بعد الغد ؟ »

هكذا مزج الروائى بين الخاص العام فى روايته . وجعل البطل يعيش الهم العام كهمّه الخاص . وقد تجلى هذا فى صور الهزيمة الأليمة . سنة ١٩٦٧ التى شحنت الرفاعى وسائر شخصيات الرواية بالدافع والمبرر القوى للتحرق شوقا لقيام الحرب والجسارة فى قتال العدو

وقدم الروائى بطله وشخصياته دون مباشرة أو تعليق . بل اكتفى بتصويره خلال المعارك والتدريبات . وفى علاقاته الحميمة بأعضاء مجموعته . فتكونت شخصيات الرواية من خلال تطور الأحداث . ونمت نموا مقنعا ومبررا . ومع أن رواية الرفاعى من روايات الشخصية الواحدة . فقد اعتنى الروائى بتقديم الشخصيات الفرعية والثانوية وتمييزها بملامح خاصة فى القسم الثانى من روايته . فجاءت شخصيات روايته حية وواقعية من لحم ودم . وليست شخصيات ورقية مصاغة بفكر واحد . ولون واحد وموقف واحد . كما فعلت كوليت الخورى بشخصيات روايتها « العودة إلى القنيطرة » مثلا .

ومن ملامح شخصية الرفاعى التى برزت مع تقدم صفحات الرواية : العلمية فى التعلم من العدو . والإعجاب ببعض أعماله العسكرية المتقدمة . والاعتراف بقدرته على المقاومة والهجوم المضاد والابتكار فى المعارك وتجنب الطرق والأساليب المعروفة فى الكتب والمعارك السابقة . المناقشة الحرة قبل الوصول للهدف والاقناع . العلاقات الإنسانية الحميمة . حبه لزوجته . وحياته البيئية البسيطة الخالية من مظاهر الترف . أخوته الصادقة مع كل الرفاق . فالأكل معًا والنوم معًا

والرحلات معًا . المغامرة المحسوبة وركوب الصعب . تكرار ضرب الهدف الواحد مرتين من مواقع مختلفة .

ولقد عنى الروائى بتصوير تفاصيل معارك حرب أكتوبر وحرب الاستنزاف . واستبطان شخصيات الرواية والجوس فى أعماقها .. وقد مثل الرفاعى الهيكل الرئيسى أو محور الرواية الذى دارت حوله معارك أكتوبر . والتى صورها الروائى بدقة المراسل الحربى ورؤية الفنان الشمولية الحساسة مما جعلنا نعيش الحرب ونحبس أنفاسنا مع تطوراتها ومعاركها الملتهبة والدموية . كما اهتم الروائى أيضا بتصوير معارك بناء قواعد الصواريخ وحرب الاستنزاف كجزء لايتجزأ من معارك حرب أكتوبر . ولايتسع المجال لذكر تفاصيل المعارك ، فيكفى أن نشير إلى أنها شملت كل المواقع من الصحارى والجبال إلى البحار والجزر ، واستخدمت فيها كل الأسلحة الصغيرة والكبيرة من الخنجر إلى الصاروخ . حتى معركة الرفاعى الأخيرة واستشهاده فى تنفيذ أمر لم يناقشه ولم يقتنع به ولم يقنع به رجاله .

ووفّق الروائى فى تقديم شخصية الرفاعى كمقاتل يحترف الحرب والصراع فى الحياة كتعبير عن يقظة الشعب العربى فى مصر وفى كل مكان من أرض المواجهة العربية مع العدو . فقد حارب الرفاعى مع الفدائيين الفلسطنيين فى الضفة الغربية للأردن ، ومع المقاتلين العرب فى سورية وجاءت هذه الإيماءة القومية للتعبير عن وحدة الهدف والمصير والهموم والآمال العربية .

وكتب الروائى يوسف القعيد روايتين عن حرب أكتوبر . « فى الأسبوع سبعة أيام » ، و « الحرب فى برّ مصر » فى الرواية الأولى . « فى الأسبوع سبعة أيام » . وهى رواية قصيرة تقع فى تسعين صفحة من القطع المتوسط . يصور الروائى أثر الحرب فى قرية مصرية . من خلال استدعاء بطلها الفلاح الشاب مصطفى للانضمام إلى وحدته العسكرية بالجبهة . قبيل قيام حرب أكتوبر . وتداعيات هذا

الحدث وآثاره فى شخصية الجندى الفلاح مصطفى وأسرته وقريته . التى تمثل كل قرى مصر . وتعكس هذه الرواية خبرة كاتبها . يوسف القعيد . المزدوجة بالحياة العسكرية كأحد المجندين طوال الفترة التالية لهزيمة يونيو حتى حرب الاستنزاف . وبحياة القرية المصرية كابن الريف المصرى كما انعكست فى رواياته وقصصه السابقة . ولعل هذه الخبرة العميقة بحياة الفلاح المصرى قد دفعت إلى الرواية بتفاصيل كثيرة عن حياة القرية وعادات أهلها وأساليب الزرع وطرق التعامل مع الطبيعة والحيوان ، مما يشكل تطويلاً زائدًا غير مبرر وحشوًا دخيلاً على حدث الرواية . الذى قصد إليه الروائى بمتابعة أثر الاستعداد لحرب أكتوبر وقيامها فى القرية المصرية والأسرة المصرية والرجل المصرى البسيط العادى غير أن الخبرة بواقع الحياة فى القرية المصرية . وفى الجيش المصرى . أمدّته بالأمثلة الشعبية والأغنيات الشعبية وأغنيات الجنود المصورة لمشاعر الرحيل والوداع والحنين للأسرة والبيت والأرض . وقد استخدمها الروائى استخدامًا فنيا موحيًا .

قسم الروائى روايته إلى سبعة أقسام وخاتمه . تحمل عناوين مصورة لأحداث الحرب وآثارها من بداية استدعاء بطلها للاحتياط إلى انخراطه فى الحرب ، وامتزاج القرية المصرية بأحداث الحرب وأخبارها وتطوراتها . واستخدم الروائى أسلوب التصوير الواقعى والسرد التفصيلى فى تصويره لحياة بطلها الجندى الفلاح « مصطفى » فى قريته وبين أسرته . كما اتبع تيار الشعور والتداعى فى الاغتراف من ماضيه العسكرى لتصوير أزمته فى زمن الهزيمة واللاحرب واللاسلم وانعكاسها فى حياته الخاصة وغربته . ووفق الروائى فى تجسيد الصلة بين الهزيمة وحالة البطالة والخواء والصمت واللافرح التى شملت نفسية بطلها وحياته قبيل قيام حرب أكتوبر . فبينما يمضى البطل فى طريقه إلى معسكره قبيل قيام حرب أكتوبر بيومين . ينساب تيار وعيه إلى الزمن الماضى ليصور خروجه من الجيش بعد ثمانى سنوات

وإحساسه بالكهولة والعجز فى سن الشباب : « بعد ثمانى سنوات سرِّحت من الخدمة . من عشرة أشهر . وصل الأمر إلى الوحدة ذات مساء . بسيطاً وسهلا وواضحاً . كان فى الأمر كلمة تقول : تقرر تسريح المحاربين القدماء من الخدمة . أحسست بالغضب من كلمة القدماء . سنوات عمرى لم تتعد الثامنة والعشرين . ورغم هذا . أنبتت كلمة القديم ، إحساسا بالكهولة والعجز قبل الأوان . لحظة تسريحى من الخدمة . فتشت بداخلى عن إحساس ما . فرح . دهشة . كان بالداخل هدوء وراحة لاطعم لهما » .

وتستغرق معظم صفحات رواية القعيد « فى الأسبوع سبعة أيام » فى تصوير حالة الخداع الاستراتيجية التى اتبعتها القيادة المصرية فى تكرار الاستدعاءات لجنود الاحتياط المصريين وصرفهم وتكرار المناورات وكتمان أمر الحرب حتى على الجنود والضباط المشاركين فيها ممّا حقق المفاجأة الاستراتيجية العظمى فى حرب أكتوبر . فالحديث يتكرر فى القرية بين الفلاحين ومع العمدة وشيخ الخفراء وبين الجنود المستدعين إلى وحداتهم ، عن الاستدعاء « كاختبار لكفاءة نظام التعبئة الجديد » أو كمناورة جديدة . فيدور الحديث بين الجنود على النحو التالى : دى الحرب المرة دى .

قال الزميل القديم : على الأقل كانوا الضباط عرفوا . ظهر على الوجوه اقتناع بحديثه . سألهم :

– طيب النهارده إيه ؟

– أول ساعة من الخميس ٤ أكتوبر . حافكركم مع أول ضوء من يوم السبت الجاى . حاتبدى المناورة .

ولكن الحرب تقوم فتفاجئ الجميع : وتصور الرواية أثر الحرب فى حياة أهل القرية الكبار والصغار ، فالكبار تصالحوا وعقدت الأسر المتعاركة مجالس الصلح

ووحد ضيوف القرية من مهجرى السويس فى الحرب تحقيقا لآمالهم فى العودة إلى مدنهم وبيوتهم ، وتوقف الأطفال عن الدراسة لتحول مدارسهم إلى أماكن عسكرية ، ولكنهم أخذوا يتحدثون عن الحرب وإسرائيل ، وأخذ الشبان يطوفون شوارع القرية وأزقتها ، صائحين منادين بإطفاء الأنوار التى دخلت القرية حديثا . والكل يتابع أخبار الحرب من خلال أجهزة الإذاعة ، وتحركات الجنود فى القرية ، وغارات الطائرات وأصوات القنابل والمدافع .

وتستوعب قرية « الضهرية » أحداث الحرب بطريقتها الخاصة : كتلة ضخمة من الناس والمبانى والأشياء تضحك وتحزن وتستوعب ما يحدث حولها على طريقتها الخاصة . و « الضهرية » تسمع الآن أصواتاً غريبة . سماها شبابها المثقفون العائدون من البنادر البعيدة ، بعد إغلاق المدارس والجامعات ، بأصوات الحرب فى الليل يخرج من الظلام عمود من اللهب الأحمر . يدور حول نفسه . موزعًا ضوءه المخيف على جهات الكون الأربع بالتساوى . اهتزت بيوت البلد أكثر من مرة . قيل إن طلقة مدفع فى المطار هى السبب . الهزّة جعلت البيوت القديمة تنذر أصحابها أيامها أصبحت قليلة . فى السوق شاهدوا الجنود يشترون مايلزمهم . منظرهم محبب إلى النفوس .. أسماء جديدة دخلت حياة الناس .

كما صور الكاتب انعكاس قيام الحرب فى مشاعر الأمهات والآباء والإخوة والأطفال ، من خلال الجوس فى باطن شخصياتها من أسرة الجندى المقاتل مصطفى . وأجاد التنقل بين شخصيته وشخصية أمه وشخصية شقيقة الطفل الصغير « مصطفى » فطالعنا تعبيرات الحنين والشوق والقلق من الأم نحو ابنها الغائب فى الحرب ، وحنين الشاب الفلاح لأرضه وزرعه ولطبيعة القرية الجميلة الوديعة . وتعظيم الطفل « الغزالى » « لشقيقه المحارب « مصطفى » الذى قال عنه : « إن

مصطفى ضابط كبير ورئيس الجيش كله » . وخاطب رفاقه الأطفال بفخر : « من فيكم له أخ فى الحرب » .

هكذا جاءت حرب أكتوبر فى رواية يوسف القعيد الأولى « فى الأسبوع سبعة أيام » مصورة للجانبين المدنى والعسكرى . ولكن صفحات الرواية شغلت بأحاديث عن مقدمات الحرب ممّا صورت وقائع الحرب وعملياتها العسكرية . فجاءت الرواية عن آثار الحرب ومقدماتها وتداعياتها أكثر منها عن الحرب ذاتها .

وفى روايته الثانية « الحرب فى بر مصر » . قطع يوسف القعيد شوطًا كبيرًا فى اتجاه تحديث الرواية العربية . وتعميقها فنيًّا وموضوعيا . والبعد بها عن المباشرة والخطابة . رغم الطابع التقريرى الذى ظهر فى صفحات الرواية . فمع أن الرواية تتخذ فى سردها وتصويرها الشكل الواقعى . إلاّ أنها تستخدم مفردات الواقع وتصوغهاصياغة تعبيرية . تحمل الواقع بالكثير من الرموز والإيماءات والإيحاءات وتطلق العنان للخيال . وتمزج الخاص بالعام . فى رواية يحرص مبدعها على تحميلها برؤية سياسية اجتماعية لحرب أكتوبر وللمجتمع المصرى بعد حرب أكتوبر فيجسد الروائى رؤيته السياسية والاجتماعية والعسكرية للحرب من خلال استشهاد بطلها « مصرى » على الجبهة المصرية فى اليوم الثانى والعشرين من أكتوبر ١٩٧٣ . يوم وقف إطلاق النار . ومن خلال هذا البطل الشهيد تعمق الرواية قصة الرجل العادى البسيط الذى وجد فى الحرب وفى العبور وفى تحرير أرض الوطن كل أمنياته . وأسقط كل همومه الاجتماعية والسياسية وكل طموحاته المحبطة . وتوجد بالحرب حتى صارت قضية التحرير هى قضيته الوحيدة وأصبح القتال هدفه الأسمى . دون انتظار لجزاء أو مكافأة أو ربح مادى أو معنوى .

فتتجسد مصر فى شخصية بطل الرواية « مصرى » . مصر بكل همومها ومشكلاتها وطموحاتها . بكل تاريخها وأصالتها وقوتها المادية والروحية . ومن خلال قضية

اجتماعية سياسية هي قضية الأرض ، المحور الأساسي لحياة الفلاح المصرى والقرية المصرية ، يخلق الروائى حدثه الاجتماعى والسياسى ويدفع به ليمتزج بحدث حرب أكتوبر ويبلغ بالحدثين ذروة التأزم فى استشهاد « مصرى » ، ويتابع مزجه الذكى – المتميز بالوعى السياسى – بين الرؤية الاجتماعية والسياسية وحدث الحرب والاستشهاد . فتروى الرواية أحداثها من خلال عدّة شخصيات ، وتقدم كلّ شخصية أحداث الرواية من وجهة نظرها ، فتلقى أضواءً متعددة على أحداث الرواية وشخصياتها وتدفع بها إلى الأمام وترتد بها إلى الخلف ، فيتعاون الماضى والحاضر فى إبداع لوحة روائية بالغة العمق والاتساع تصور التغييرات الحادثة فى المجتمع الريفى المصرى فى زمن الحرب وأثر حرب أكتوبر فى مصر ، التى تتجسد فى شخصية بطلها العادى « مصرى » . ومن ثَم تطرح الرواية سؤالها الخطير والعميق المغزى والدلالات : « قد يكون مهمـا أن نسأل الآن : من الذى حارب ومن الذى استشهد ومن الذى صنع النصر . ولكن السؤال الأكثر أهمية هو : من الذى حصل على التكريم الأدبى .. والمستحقات المالية ؟ إن السؤال ملح وهام .. فحرب أكتوبر هى من صنع الشهداء ومن حقهم ، ولن أمضى فى هذه الدراسة فى متابعة قضايا الأرض والإصلاح الزراعى والحراسات – التى أثارتها الرواية – على أهميتها ، لأنها تخرج بنا عن نطاق الدراسة . التى تبحث فى أدب أكتوبر الروائى بمعناه المباشر المتصل بالمعارك العسكرية لتلك الحرب العنيفة والهامة فى تاريخ الحروب العربية الحديثة . على أن أخصها بدراسة أخرى مستقلة حول الدلالات الاجتماعية والسياسية التى تومئ إليها الرواية .

تتمحور رواية « الحرب فى بّر مصر » حول تجنيد الشاب الفقير الذكى « مصرى » فى الجيش بدلاً من ابن العمدة الثرى الخامل والمدلل وبذلك يذهب مصرى إلى الجندية حاملاً اسم ابن العمدة مخفيًا اسمه وشخصيته الحقيقيين . ولكن

ما إن تبدأ ملامح حرب أكتوبر فى التجلى حتى يتخلى «مصرى» عن كل إحباطاته وهمومه وأزماته ويتقدم الصفوف مستشعرًا أهمية الحرب وضرورتها . مسقطًا كل القضايا والهموم الاجتماعية والذاتية . طالباً إلحاقه بالصفوف الأمامية للجبهة . قائلاً لصديقه الأثير : « خجلت من الكلام فى مشكلتى ومصر على أبواب حرب التحرير وإن كل المشاكل والقضايا من الممكن أن تنتظر أيامًا وشهورا وأعوامًا . ولكن تحرير الأرض لم يعد ينتظر أكثر من هذا وعندما يسأله صديقه : « ومن أدراك بحكاية الحرب ؟ » يجيبه قائلا « إحساس خاص . هذه المرة لها رائحة خاصة » هكذا استشعر « مصرى » بصدق وجدانه اقتراب حرب أكتوبر . وقال أيضا : إنه فى الظروف العادية هناك ألف فارق بينه وبين ابن العمدة الآن أصبح الكلّ واحدا فوارق الاسم والرسم والملامح لم يعد لها أية قيمة الآن لابد وأن ينال شرف تحرير مصر ليس مهمًّا بأى اسم ولا بأى صفة ولكنها فرصة وتحدث عن أن قبوله للتجنيد باسم ابن العمدة . جاء حبًّا لمصر وعشقًا لها . وإنما هو أداء واجب وطنى لمصر . فهو يحب مصر إلى درجة العشق . ولايسعده فى حياته الحالية من أية سعادة إلاّ اسمه . وقال : إنه يحب والده لأنه ربط اسمه بأحب بلاد الله إلى نفسه . فيجسد الروائى يوسف القعيد مصر فى شخصية بطل الرواية « مصرى » ذلك الشاب البسيط القادم من ريف مصر . الذى لم ينل من مصر سوى المعاناة والهموم والفقر . ومع ذلك وجدناه فى الرواية يتقدم متطوعا لأداء كلّ المهام الخطرة فى الصفوف الأمامية

ويبدع الروائى فى تصوير شخصية بطله « مصرى » وقت العبور إلى أرض سيناء فى صورة جميلة أقرب إلى لغة الشعر . إذ تحول جسمه إلى شبه قوس مصوَّب لتحرير أرض الوطن : «كان يقف فى مكان مرتفع . شاهدت ملامح وجهه من أحد جانبيها ومن خلفها رمال صحراء لا نهائية . وعندما استدار إلينا قبل تحرك

الفصيلة ، تأكد لى وجود حبات عرق نابتة فوق وجهه رغم اعتدال جو الخريف . أذكر هذا جيدا ، لأن ضوء الشمس بدا لامعًا عندما انعكس على جلد وجهه . بدأت حركة الفصيلة نحو الشرق بطيئة . ولكن « مصرى » كان مسرعا فى سيره لدرجة أنه خيل إلىّ أنّ ماأصاب جسمه فجعل نصفه الأعلى مقوسًا ناحية الأمام . ربما اتهمت بالمبالغة إن قلت إن جسم مصرى بدا على شكل قوس . متجها ناحية الشرق » .

وتصور الرواية جسارة بطلها « مصرى » فى معارك حرب أكتوبر ، واستمراره فى القتال حتى أثخن جسده بالجروح والإصابات . إلى أن استشهد لحظة سماعه بأمر وقف النار ، وهى إشارة عميقة المغزى : « عندما رفع الجندى سماعته تلق إشارة تقضى بوقف إطلاق النار ابتداء من الساعة ١٨,٤٥ . وقبل أن يستقر الحزن فى أعماقنا ويترسب قالوا : إن مصرى سيموت . جريت نحو خيمته . كان يذبل ، يتلاشى ، مددت يدى ، فردت قدميه ، وضعت يديه بجوار جسمه وأسبلت عينيه . أبلغنا قائد الوحدة . طلب منا أن ننظر لنأخذ جثمانه معنا إلى القاهرة . وأوصى بضرورة ترحيله إلى بلده ليدفن فيها . بسرعة تم تجهيزه وتحرير شهادة الاستشهاد الخاصة به . « وابتداء من لحظة استشهاده . يصعد الروائى من توتر أحداث روايته ، بعودة جثة الشهيد مع ضابطه وصديقه الأثير إلى قريته ، فنتابع الإجراءات البيروقراطية فى إتمام بيانات الاستشهاد واعتمادها رسميا من المكاتب الإدارية ، حتى تصل الجثة إلى القرية فتتفجّر مفاجأة اسم الشهيد ، وتتكشّف عملية استبدال اسمه وشخصيته باسم ابن العمدة وشخصيته . ويحاول الأب الحقيق تسلم جثة ابنه الشهيد ومكافأة استشهاده ، غير أنه يحرم من هذا كله . وينسب الشهيد للعمدة ، وتئول إليه مكافأته واستشهاده . بالرغم من كلّ الوقائع والشهود والتحقيقات . ومن ثَم تطرح الرواية سؤالها الخطير حول حرب أكتوبر ،

عن الذين قاتلوا وبذلوا الدماء واستشهدوا فداء للوطن دون انتظار مكافأة أو فائدة . وعن الذين جنوا الأرباح والمكاسب ؟ !

هكذا قدم محمد يوسف القعيد رؤيته السياسية والاجتماعية والعسكرية لحرب أكتوبر فى روايته : « فى الأسبوع سبعة أيام » و « الحرب فى بر مصر » فزوّد الرواية العربية الحديثة بإضافات فنية إلى المعمار الروائى . وعمق الدلالات السياسية والاجتماعية والعسكرية لحرب أكتوبر . وطرح عدداً من التساؤلات الفنية بالرموز والإيحاءات حول الحرب وأثرها فى المجتمع المصرى والإنسان المصرى

أما رواية « عمسالقة أكتوبر » لسعيد سالم . فهى أقرب إلى رواية « أيام من أكتوبر » لإسماعيل ولى الدين . من حيث تغليب العام على الخاص . والاكتفاء بتقديم معارك حرب أكتوبر وأخبارها من خلال أخبار الصحف والبيانات الرسمية من الجانبين . فليس لدى كاتبها أى تصوير واقعى لمعارك حقيقية . لأنه يكتفى بالتقاط معلوماته من الصحف التى نعرفها جميعا . وقد ذكر الكاتب ذلك صراحة فى ختام روايته .

فترد أحداث حرب أكتوبر بأوصاف عامة خارجية متقطعة وكمقتطفات من الأخبار العامة . وإذا جاءت سيرة الجنود الإسرائيليين فإنهم مجرد جرذان مذعورة وجبناء يستسلمون مع أول مواجهة . وكأنما كان شهداؤنا ورجالنا فى نزهة مع عدو ضعيف يستسلم ؟ هكذا تبدو السطحية فى الاستخفاف بالعدو كمحاولة ساذجة لتضخيم صورة المقاتلين المصريين . فعند بدء الهجوم المصرى والعبور « صرخ إسرائيلى فى زميله وقد بال على نفسه : الصهيونيون يهجمون . نحن لانحارب مصر! ويحدث «عثمان» بطل الرواية المحارب نفسه فى مونولوج داخلى واصفا الجنود الأعداء بالجرذان . والمصريين بفراعنة أكتوبر : « أنت لم تقطع الأيدى أو الأرجل كما كانوا يفعلون . لم تطعن إسرائيليًّا بسنوكى بندقيتك وقد واتاك العديد

من الفرص حين اقتحمت مع زملائك الشرسين دشم بارليف المحصنة المنيعة ورأيت بني إسرائيل وهم يفرون أمامك وأمامهم كالجرذان المذعورة بل بالفعل جرذان مذعورة . بيان عسكرى رقم ٠٠٣٤ فى تمام الساعة .. وقد بلغ مجموع أفراد العدو الذين استسلموا لقواتنا ليأسهم من استمرار القتال .. وقد تمت العملية بحضور مندوبى هيئة الصليب الأحمر الدولية ومندوبى وكالات الأنباء العالمية .. الجرذ الصهيونى يؤدى التحية العسكرية للقائد المصرى المنتصر .. يرتفع علم مصر .. تنكس نجمة داود .. ينقل الجرحى من اليهود والمصريين إلى المستشفى .. ويواصل واعنة أكتوبر زحفهم المقدس »

وقد نتج هذا التصوير السطحى لحرب أكتوبر من افتقاد الكاتب الخبرة بالمعارك واعتماده على الأوصاف والمعلومات الصحفية . وهذا بدوره جعل كل صفحات الرواية ترد بطريق السرد المباشر وفى الزمن الماضى . ويحاول الكاتب المزج بين الأزمنة عن طريق تقطيع الأحداث والأزمنة فيخلط بين الأحداث العامة والأزمنة المختلفة . غير أنه يخلط بين الأحداث العامة والخاصة ويتحول تيار الوعى عنده إلى نوع من الفوضى غير المنضبطة : أوكما قال هو نفسه : « أنت تأتى بالأمور مشرقها لمغربها ومن ماضيها لحاضرها ومن حاضرها لمستقبلها .. تأتى بها إلى ذهنك المكدود فتلقى تبعاتها الثقيلة على كواهله المتعبة .. من أمك إلى أبيك ، ومن الحرب إلى المصنع .. قم أخيرا ناديه .. ماذا بقى لك حتى تقدّمه فى معمعة أفكارك المزدحمة ؟» هكذا تختلط الأمور فى ذاكرة بطل الرواية . فتتحول إلى فوضى . تفتقد تيار الوعى الفنى بمعناه المنظم للتداعى وتيار الشعور . وليس بإطلاق العنان لأفكار الكاتب كيفما ترد على ذهنه

أما الأحداث فى الرواية فقد وقعت ويتم إبلاغنا بها بلغة الماضى . فلا توجد أحداث تقع وتنمو وتتطور . كذلك جاءت الشخصيات موصوفة من الخارج .

ومقدمة بأسلوب تقريري . ومكتملة التكوين . فلا جهد يبذله الكاتب في رسمها واستكمالها عبر تطور الأحداث . إنما هي تسير وفقا لمفهوم الكاتب عن شخصياته وتنطلق بأفكاره . فتأتي الشخصيات ورقية تفتقر إلى الحيوية وحرية الحركة والتعبير عن أفكارها . ويحشو الكاتب صفحات روايته بكثير من الحكايات الفرعية المطولة التي لا تتصل بحرب أكتوبر من قريب أو بعيد . كأحداث المصنع والنقابة والرشاوى وانتخابات العمال . وعمل البطل في المصنع وعلاقاته برؤسائه وزملائه وقصص حبه . ومن أمثلة الحشو الذي أصاب الرواية بالترهل . رجوع الكاتب إلى مايسميه « بأرشيفه المقدس » لينقل لنا أبياتا من أشعار صلاح عبد الصبور ونزار قباني عن حرب أكتوبر . أو مقتطفات من التاريخ الفرعوني والمصري . أو فقرات مطولة من البيانات العسكرية المصرية والإسرائيلية . وكلها معروفة ومنقولة من الصحف

كما غلب الكاتب العام على الخاص في سرده المباشر لأحداث هزيمة يونيو ووقائعها المعروفة . من ضربة الطيران إلى الانسحاب .. وربما كانت المحاولة الوحيدة للكاتب في الخروج من العام إلى الخاص عندما جسّد أزمته العامة في محنته الخاصة من جراء هزيمة يونيو وعندما استشهد أبوه في حرب يونيو وأصيبت أمه بمرض عصبي أفقدها النطق واضطره لإيداعها بمستشفى للأمراض النفسية

أما الرواية فتسرد حكاية « عثمان عبد رب النبي » العامل بمصنع للورق . الذي تحول إلى مهندس باجتهاده ومعاونة رئيس المصنع . وكان موضع شك زملائه من العمال بالمصنع . حتى قدر له المشاركة في حرب أكتوبر . ولدى عودته إلى المصنع نال ثقة زملائه وانتخب رئيسًا لنقابتهم . واكتشف أن الفساد في المصنع يبدأ من رئيس مجلس الإدارة ومدير المصنع . وعندما حاول تكرار انتصاره في حرب أكتوبر وتطهير المصنع من الفساد . فُصل من المصنع ومنع من دخوله . غير أنه

يقتحم مكتب رئيس مجلس الإدارة ويهدده بالقتل . ويصمم على المضى فى طريق أكتوبر بتطهير المصنع ولكنه يفشل فى ذلك ويسقط فاقدًا الوعى وينقل إلى المستشفى : وعندما يسترد وعيه يقول بتصميم : « سأقف على قدمى وأبدأ من جديد بنفس الروح . فمن قال إن أرشيفى قد احترق ؟ سأقف على قدمى لأواصل التغيير وطريقى يا « أمال » إليه طويل مرير فعباس حيًّا لم يزل وجرذان الصحراء مازالوا يحلمون » . ويعنى الكاتب بهذا الختام أن ماتحقق فى حرب أكتوبر . يتطلب تحقيقه فى الجبهة الداخلية وقد قال كلمته بأكبر قدْر من المباشرة والاضطراب الفنى

فى رواية «رفقة السلاح والقمر» للروائى المغربى مبارك ربيع تتجلى الرؤية القومية لحرب أكتوبر . كحرب لكل العرب وشفاء لجروح الهزيمة . وخطوة نحو تحقيق الآمال المختزنة وإنهاء الانتظار والدفاع والتحرك إلى الهجوم والفعل مهما تكن النتائج . فتعبر شخصيات الرواية المنتقاة من مختلف الأقطار العربية عن العرب والوطن العربى ووحدة الهموم العربية والآمال العربية . وقد مكّن المعمار الفنى الحديث الذى شيد به الروائى المغربى مبارك ربيع بناء روايته من التصوير الشمولى لمعارك المواجهة مع العدو الصهيونى . دون التزام ببطل واحد أو شخصية رئيسية أو مكان واحد أو زمن واحد مسلسل متصل . بل تغطى الرواية كلّ الأمكنة والأزمنة والشخصيات متفرقة ومجتمعة . وتنتقل يد الكاتب بقلمه لتصبح أقرب إلى الكاميرا فى يد المخرج السينمائى عندما يقدم مشاهد متعددة منتقاة بمهارة للتعبير عن قومية المعركة وشموليتها . كما أتاحت خبرات الكاتب . كأستاذ لعلم النفس . الجوس فى باطن الشخصيات لاستخراج تجاربها ووقائع المواجهة مع العدو وأعماله العدوانية الوحشية كمبرر قوى وحافز على الحرب . وقد فازت هذه الرواية بجائزة المجمع اللغوى بالقاهرة سنة ١٩٧٥ . كأغلب أعمال مبارك ربيع التى فازت بالجوائز الأولى

فى القصة والرواية .

فمع أن الكاتب يستهل روايته بمشهد توديع الفرقة المغربية أو التجريدة المغربية المسافرة إلى الشام . ومن ثَم يتابع تحركات الضباط والجنود المغاربة فى المرتفعات السورية قبيل حرب أكتوبر وخلالها حتى عودة الفرقة المغربية إلى الرباط . مع هذا كله فقد حرص الكاتب برؤيته القومية العربية على أن تتمثل فى الرواية شخصيات عربية من مختلف الأقطار العربية . وأن تتجسد كل آثار هزيمة يونيو ١٩٦٧ وجراحها الدافعة للثأر والانتقام . والتحرك مع مواقف الدفاع السلبية إلى مواقع الهجوم والفعل . لذا غطّت مشاهد الرواية العشرين كثيرا من العواصم العربية . من الرباط والدار البيضاء إلى دمشق ومرتفعات الجولان مرورًا بالقاهرة وقناة السويس وسيناء والضفة الغربية وعمان وبيروت . وجمعت الرواية بين الرؤية التاريخية والوصف الخارجى لأحداث الصراع العربى الإسرائيلى . من خلال تجسيدها فى شخصياتها المغربية والسورية والمصرية والفلسطينية . وبين استبطان هذه الشخصيات والجوس فى أعماقها وإطلاق تيار الشعور بداخلها ليغترف من ماضيها ويكشف مكنوناتها ومكوناتها الاجتماعية والسياسية . وهمومها الخاصة والعامة التى وفق الروائى فى المزج بينها . وقد حرص الروائى على صدق التعبير عن عنف معارك حرب أكتوبر . وقسوة المواجهة مع عدو قوى . كما أضفى الروائى لمسة جمالية كونية بإشراكه الطبيعة من قمر ونجوم وجبال وتأثيرها فى الأحداث والشخصيات .

فى مشهد توديع القوات المغربية . نتابع صور الجماهير المحتشدة فى الرباط وزغاريدها وهتافاتها « لحماة العروبة حماة الإسلام . حماة الحق . المجد لكم دماؤكم فى الشام فى سيناء مدادكم للوحدة والإيمان . » وفى المشهد الثانى ينتقل الروائى إلى دمشق حيث تستقبل الفرقة المغربية بالعناق ومشاعر أخوّة النضال .

ويجوس الروائى فى باطن شخصياته ليصور تجارب الضابط المجاهد « سلام » السابقة فى حروب الهند الصينية مع الفرنسيين وكيف شارك فى أحراش الفيتنام القاسية بدون مشاعر أو دوافع « بلا حج . ولا دمشق الشام . ولاعز العروبة . بلا زعاريد بلا هتاف التحايا والترحاب ! لم يعد ثَمَّ شىء عدا مغامرة الفتوة والشباب وبراءة المروءة واندفاع التحدى أمام الصعوبات وأمام الفرسيس بطولات فى الفراغ ضاعت ياابنى ياسلام أما فى الشام وفى حرب أكتوبر فالدوافع قومية والمشاعر عربية . وقد وجد سلام ورفاقه من أفراد الفرقة المغربية فى مواقع المرتفعات السورية بين قوات سورية وفلسطينية . وبدلا من الكونياك الفرنسى فى حرب الهند الصينية . شربوا القهوة العربية الأصلية « هنا قهوة من سويداء قلوب محبة مجاهدة » وردّدوا صيحات عربية إسلامية قائلين : « توكلنا على الله » والله أكبر ومن هذه المشاعر القومية تصاعد العزم العربى على الجهاد . ومن امتزاج الشخصيات العربية فى السراديب وبين الصخور الوعرة نما الإحساس العربى المشترك باقتراب الحرب المنتظرة والمتمناة : « قربت تطيب . ياانى ياسلام اسمع وافهم الخطوط هنا تقول لى شيئا وأشياء والبارى أعلم »

وفى مشهد ثالث نتابع تحركات القوات المغربية فى المرتفعات السورية وتمركزها فى مواقع متقدمة من الجبهة الشمالية فى مواجهة العدو ويصور الروائى معارك المواجهة مع كمائن العدو . ولكن موقف الدفاع لا يرضى شخصيات الرواية المحاربة . فى حين تستشعر فى أعماقها اقتراب الهجوم . كما يعبر الروائى بلسان الضابط المغربى سلام : « وعلق سلام على الوضع كله . كأنه يعرب عن فكرة رفاقه جميعا وقد امتدت إلى مستقبل الأيام تستشف خباياه :

كأننا نعد هنا لهجوم بينما يلتزم العدو خطة للدفاع .. لولا الظلام .. ولو أمكن لسلام وبعض رفاقه أن يتطلعوا إلى ملامح بعض رجالهم لرأوا ملامح بو محمد .

من المجموعة الفلسطينية قد انصرف بانتباهه عن أحاديث رفاقه وأرهف السمع إلى كلام سلام نعد لهجوم ؟ تلك أمنية عظمى . أمل أقصى ومتى ؟ الدهور تتالى ولا برق أمل فى ذلك يضىء ولو أمكن الغوص إلى أعماق هذا الفتى . لبدت أحاديث جراح تتعفن ولا يكاد بلسم الأمل يمسها إلا لماما . أنها جم ؟ متى يهاجم عرب ؟ . « هكذا يصور الروائى تحرّق شخصياتها العربية للحرب والهجوم العربى على العدو . كأمنية عظمى لكل العرب . ويرى الروائى فى كلّ موقع جديد متقدم بعثًا جديدًا : «كل يوم بعث جديد لرفيق السلاح . كل صبح . وصبح اليوم يشهد ميلاد موقع متقدم ثابت للمراقبة والمناوشة تفصله عن خطوطُ العدو تلال بسيطة يمتد وراءها سهل أجرد تقع فيه خطوط العدو وراءها المرتفعات ووراء الوراء تعود الأرض الحبيبة السليبة لتخضرّ سهولاً وهضاباً .. »

ويمزج الروائى بين الأزمنة والأمكنة . بين ذكريات الجندى المغربى « ميمون » عن الحرب فى الهند الصينية وتحركات الفدائيين فى عملياتهم داخل الأرض المحتلة . ومواجهة طائرات الاستطلاع الصهيونية على القوات العربية وتصديها لها بالمدافع المضادة . وفى نقلة أخرى نتابع أسرة الضابط المغربى سلام فى الرباط . لدى تلقية رسالة من أبيه . فينساب تيار الوعى ليتذكر الزوجة والأسرة والحياة العائلية الدافئة . ويبدو الوجه الإنسانى الواقعى فى قلق الزوجة حول اشتراك زوجها فى أول تجريدة مغربية للدفاع عن الوطن العربى متطوعًا : « لم تقل له إن أعصابها فى حالة استنفار منذ أعلمها بخبر لم يكن قد تأكد رسميا بعد . يتعلقُ ببدء تشكيل التجريدة المغربية الأولى للدفاع عن الوطن العربى . ولم تقل له إنها وهى أمامه أمام الكراريس . لا ترى شيئا وإنما تنتظر أن يعلن لها خبر الرحيل وأنها تحاول أن تتخيل نفسها لحظة سماع النبأ فلا تستطيع وهى بدون شك لن تنتبه إلى أن الكراريس بدأت تفلت منها واحدة بعد أخرى بطريقة آلية بدون تمييز وبدون علامات . كانت

تتبع ذكرياتها القريبة . وتستعيد سلوكها لحظة أعلمها بأنه تطوع فى التجريدة المنتظرة . وأن تطوعه قبل ولم يبق إلا تحديد لحظة الرحيل » .

وفى مشهد آخر ينتقل الروائى إلى أسرة الجندى المغربى « أوباها » بجبال المغرب وينقل أغنيات شعبية للقمر البدر الذى يلعب دورًا هامًّا فى مشاهد الرواية . وخاصّة فى ساعات القتال وخلال الاشتباكات . وفى هذا المشهد يلعب القمر دوراً رئيسيًّا فى أحاديث الشخصيات وحياتها الجبلية مع انسياب ذكريات العمل فى ضوء القمر فى جنى المحاصيل الجبلية بالتعاون بين شباب الجبل بدون أجر ،وكيف قطع هذا التجمع تطوع « أوباها » مع مجموعة من الشباب المغربى فى التجريدة المغربية للدفاع عن الوطن العربى . «فالعقد قد انفرط بتطوع مجموعة من شباب الدواوير فى تجريدة الدفاع عن الوطن العربى . والنجوم عرس فى السماء .. والبدر سلطان . » ويلقى الكاتب أضواء متعددة على شخصية الجندى المغربى « أوباها » وأسرته الجبلية شديدة المراس . وكيف أنهى تجنيده بامتياز . ورفض الزواج متطوعا فى الفرقة المغربية المسافرة إلى بلاد الشام للدفاع عن الوطن العربى .

واستكمالاً للوحة القومية . التى يبدعها الروائى المغربى مبارك ربيع فى روايته « رفقة السلاح والقمر » . ينتقل المشهد إلى حى الوايلى . أحد أحياء مدينة القاهرة القديمة . حيث تعيش أسرة الجندى المصرى « محمد أبو محمد عبد الباقى » المشترك مع المجموعات العربية فى الجبهة الشمالية . لنتعرف إلى والده المريض منذ هزيمة يونيو . وهى يتلقّى وسام الثورة الفلسطينية عن ابنيه الشهيدين فى صفوفها فى حين يرفض الرجل الفقير أى معاش أو تعويض عنهما ويتبرع به للثورة الفلسطينية ونعرف أن هذا الأب المريض لم يهتز طوال السنوات الست من مرضه . وهى سنوات الهزيمة . إلاّ مع الهزيمة ومع أخبار معركة الكرامة . فعينه « لا تطرف لآلام المرض

الممض . أو مرارة العلاج . ولا لتقلبات العيش أو محنة الشكل . إنها ترف فحسب للهزيمة وللنصر ! » .

ونقلة أخرى إلى « زقاق النورية » التجارى الصاخب فى بيروت . فى أول أكتوبر تشرين . حيث أقامت الطالبة الفلسطينية سامية أبو عزيز . التى تطوعت للتمريض فى صفوف القوات المسلحة بالجبهة الشمالية . وحيدة مشردة طيلة ست سنوات . هى سنوات الهزيمة . فى حين كان الأخ الأكبر رهين سجون العدو بالأرض المحتلة . وقد دكّت دبابات العدو منزل الأسرة بالأرض وشردت الأسرة خارج الوطن المحتل بعد « الهزيمة القومية » . وانتهت الأسرة فى الحصاد الدموى لأيلول الأسود . فلم يتبق منها سوى سامية . التى تتسلح بالبندقية والشعر . وتنضم للمجموعات العربية المتطوعة للقتال فى الجبهة الشمالية .

وفى دمشق . حيث تاريخ النضال وأمجاد العروبة الأموية وصلاح الدين وساحة الشهداء التى يتجمع فيها الجنود ويتفرقون منها . نطالع صور الفداء والأخوة النضالية فى منزل الجندى السورى « عطفة » فتتعهد الأم بتقديم المزيد من الشهداء وتعبّر عن ثراء الأمة العربية ووفرة رجالها . قائلة « نستطيع أن نقدم المزيد .. وما نحن إلا ذرّة من أمة المائة مليون . » . وتنساب صور تكاتف الشعب العربى فى كل مكان تعزيزًا للرؤية القومية التى يركز عليها الروائى المغربى مبارك ربيع . من صاحب المطعم السورى الذى يرفض قبول النقود ويصمم على استضافة الجنود المغاربة فى مطعمه . وسائق التاكسى المصرى الذى يفخر بمعركة الكرامة ويرفض تقاضى أجره من الفلسطينى أو الجزائرى . إلى المغرب حيث تمتلئ مراكز التطوع بمجموع المتطوعين بأرواحهم ودمائهم . إلى أسرة الضابط السورى هشام فى حىّ أبى رمانة حيث تنضم زوجته لمعسكرات النساء . ويتراسل أبناء الضابط السورى هشام مع أبناء الضابط المغربى سلام .

وبعد أن يكتمل تعرفنا - عبر مشاهد الرواية العشرة الأولى - على شخصيات الرواية ومواقعها ومكوناتها ودوافعها القومية للانضمام إلى صفوف المقاتلين فى الجبهة الشمالية - يعود الروائى إلى الجبهة حيث تتجمع كل الشخصيات العربية - التى تابعناها من قبل ورأينا كيف تتحرق شوقًا ليوم الحرب والهجوم على العدو - وكيف تحولوا من طاقات حبيسة الى طاقات متفجرة تتلهف على خوض المعركة مهما تكن النتيجة . وتعرض الرواية أساليب التمويه العربية بمنح الجنود إجازات وفسح - وإعراض الجنود العرب عنها لأنهم جاءوا للقتال والنضال وليس للفسح - ونطالع المفهوم العلمى لدى الجندى المغربي « أوباها » - المتمرس بالحرب - عن الحرب فإن « الحرب ليست عملا فرديا ولا هى مأتم دائم .. ولكنها تخطيط عام عليك أن تحتل فيه رقعتك بضبط وانضباط وكفي . » ويأتى هذا الحديث ليطلق المناقشات الفكرية والعسكرية والقومية بين الجنود العرب من مختلف الأقطار العربية حول إمكانيات التحرك العربي ورتابة التدريبات اليومية والانتظار القلق وإمكانيات العرب للفعل الحاسم والإقدام على الحرب .

ويجوس الروائى بخبراته النفسية فى باطن شخصياته ليصور أحاسيس الشخصيات بالهزيمة وبالفرقة العربية والتمزق العربي وليتذكر اعتداءات الطائرات الإسرائيلية على مدارس الأطفال . وتتجمع أحداث العدوان الوحشية فى كل مكان تمت فيه المواجهة مع العدو . ويرى الجندى المصرى « محمد أبو محمد » أن الوضع محصور فى الدفاع قائلاً بأن « أحلامنا لم تتعّد بعد تصورات للدفاع » لأنه يتحرق شوقًا للهجوم والفعل وليس الدفاع وردّ الفعل . فحتى تحيات الأعياد وسهرات رمضان ليس لها معنى أو طعم لدى الجنود العرب فى وضع الانتظار والترقب . فالعيد الحقيقى هو فى الحرب .

غير أن الكاتب يستغرق فى مناقشات فكرية حول الفعل العربي والعقلانية

والعلمانية والغيبية لا مبرر لها لأنها أضعفت السياق الروائى وجاءت كإسقاط فكرى لآراء الروائى وأفكاره المقحمة على عمله الروائى . بينما هو يتعمق مشاعر الجندى المغربى « أوباها » وقلقه وحزنه الذى تغلب على شخصيته المرحة ، فلم يعد لأفراح شهر رمضان فى دمشق والشام أى معنى فى انتظاره القلق للحرب : « حتى دمشق فى زينتها لمقدم الشهر المعظم بدت بلا هدف ولا معنى ، حتى الإشارات المقتضبة من ثلة الجنود إلى الأقارب والمعارف تأتى بلا طعم ولا وزن » . هكذا يظل « أوباها » يفكر بينما يقوم بالدوريات الروتينية مع رفاقه السوريين والفلسطينيين والمصريين فى المرتفعات السورية . وتتعمق الرواية فى مشاعره ونفسيته لتصور تحرّقه لقتال العدو ، بينما يعرض أحد قادة الكتيبة المغربية تاريخه العسكرى والشخصى ، وتستغرق بالتفصيل عملية عسكرية ليلية مع كمائن العدو ، لازم خلالها الجندى المغربى « أوباها » القائد السورى « أبو سعد » وغطى على انسحاب المجموعة بعد مواجهة ناجحة مع داورية للعدو قتل فيها ثمانية من أفراده .

وتعبّر الرواية عن مشاعر الجنود العرب بين يأس البعض من قيام الحرب وإحساس البعض الآخر باقترابها الوشيك ، بعد وقف الإجازات والتصاريح ، وتصف بالتفصيل الاستعدادات العسكرية الجديدة والصواريخ وأعمال حفر السراديب فى اتجاه خطوط العدو . ولكن الدوريات الروتينية تستمر على حالها ، فيود « أبو محمد » أن يصرخ فى العرب جميعا : اخرجوا من الدفاع إلى الهجوم ، وهذا هو مغزى حرب أكتوبر وأهميتها ، الخروج من الدفاع إلى الهجوم : « ويود ضميرك ياأبومحمد أن يصيح فى وجه كل مسؤول عربى : أخرجوا عن موقف الدفاع وغيروا مألوف خط تاريخكم الحديث .. » فالكل بركان يريد أن ينفجر ولم يعد الكلام يجدى بعد تكراره . ومع ذلك القلق فى ضمير الجنود يصدر أمر بالسهر والمسامرة خارج الخيام والمواقع للخداع والتمويه فى ضوء القمر البدر . وبين الترقب

والشك والانتظار يصدر أخيرا البلاغ الأول ومعه تنفذ أوامر التحرك . ويصف الروائى تلقّى الجنود العرب للبلاغ وأوامر القتال وصفًا جميلا معبّرا : « يا لله كيف يفجأ حدوث الأمل المتوقع . فيتقبله المنتظر الملهوف بجمود كالأرض الموات عطشى لا يستجيب أديمها لأول الغيث على طول انتظار . كالصادى لا يتحمس فى ذاته متعة الارتواء للوهلة الأولى . أهو التشكك ؟ أهى تخمة الانتظار المتشائم الطويل ؟ مهما يكن فالحقيقة فى عزّ أزهار الشمس وقد مضت أكثر من ساعة على البلاغ الأول . ودوى الرعد القاصف يتردد فى أطراف الجبهات الأخرى الأقرب . يتناهى قويًّا أو واهنا . والأمر الصارم ينبعث الآن من شغاف الأعماق تيار تحفز متجدد من ذاته . » ويجمع الروائى فى وصفه للحظة الانطلاق بين تصوير قوة الاندفاع المتجمعة من الصبر والانتظار وانطلاق القوات المصرية لعبور قناة السويس وانطلاق الصواريخ ضد الطيران الإسرائيلى : « وحين تغشى إزهار السماء أول غمامة هادرة من طائرات العدو وجهته عز الشام دمشق . تترى البلاغات عن العبور الأسطورى العظيم المظفر فى السويس .. ومن الخطوط الأمامية للجبهة الثانية الملجمة الجرأة وراء مواقعها المتقدمة تنبعث شهب ساحرة تتلقى طائرات العدو فى عناق واحتراق . » .

وتتسع صفحات الرواية لوصف تفصيلى لغارات الطيران الإسرائيلى وتصدّى الصواريخ وتتسع صفحات الرواية لوصف تفصيلى لغارات الطيران الإسرائيلى وتصدّى الصواريخ العربية لإسقاطها . والمواجهة فى أحد المواقع الأمامية العربية لعمليات إنزال المظلّيين الإسرائيليين فى حرب حقيقية ومعارك ضارية بين قوى متكافئة . ووصف تفصيلى لقوة الهجوم الإسرائيلى المضاد : « قرابة ثلاثة أيام تمضى والمواقع التى أنشئت لمجرد أن تكون عرقلة لكسب الوقت . ثابتةً صامدة فى معارك ضارية متسعة وبكل أنواع السلاح . ولئن اخترق العدو أخيرا مجالاتها من بعض

نقاط التماس فالعرس الكبير ينتظره ، وقد دخلت معه الخطوط الأمامية الرئيسية للجبهة فى الرد . وليكن لك خيال رحب ومجنح بلا حدود لتتصور ما يملك العدو من أسراب الطائرات وأحمال متفجرة ، وشهب من السماء للأرض ، ولن تحتاج لكبير جهد لتدرك استماتة أبنائك فى الموقع الأول والمواقع الأخرى ؛ لأنك عشت الاستماتة وخبرتها . يكفى أن تعلم أن الأسراب المغيرة التى تحجب أشعة الشمس ، ماكانت تستطيع أن تقترب لتقصف حيث تريد .. ولكن الخسائر مع ذلك كانت جسيمة .. والعدوّ لا يكلّ من محاولات الإنزال بالمظلات ليدعم قواته المتسربة عبر الخطوط الأرضية ، لكنه خسر الكثير ..

وتصور الرواية أيضا اجتماعات القادة فى السراديب الأرضية . وانتظار أوامر التحرك بالهجوم فى ذلك الموقع الأمامى الذى تتمركز فيه الفرقة المغربية . حتى جاء أمر القيادة بالهجوم . وتصف الرواية فرح قادة الموقع وجنوده بأمر الهجوم وتحرك القوات العربية كعرس فى ضوء البدر : « استوى القمر سلطانًا مهيبًا فى عرس جليل خالد تلتهب فيه الأرض والسماء ، وتتعانق قرابين الشهداء والأعداء .. عرس تَسلّم فيه رئيف محيى الدين قيادة الموقع يساعده عطفة محمد خليل . بينما تسللت فى جلال الليل المشع دبابات الموقع الاثنتا عشرة فى ثلاث مجموعات بقيادات ثلاث متجهةً نحو قاعدة المثلث حيث طليعة خطوط العدو ومواقعة المتقدمه تحت غطاء كثيف من قصف مدفعى بعيد المدى من قلب خطوط الجبهة .. » فالروائى يصوّر حربًا حقيقية فيها الدماء والنيران والخصم القوى . هكذا كانت حرب أكتوبر حربًا عنيفة وليست نزهة أو تمثيلية كما حاولت بعض الحكايات والروايات السطحية تصويرها . حرب حقيقية دفع شهداؤنا دماءهم ثمنًا لها . انظر كيف يصور الروائى تحرير أول موقع عربى ، بعد القصف المدفعى المركز : « انطلقت الدبابات مرّة واحدة بأقصى سرعتها فاتحة مدافعها الثقيلة والخفيفة .. ثم مرسلة ألسنة اللهيب

أمامها على خنادقَ العدو .. مركل شيء فى لحظة وجود مركّزة خالية من تعاقب الزمان . تعثّرت دبابتان بإصابات معادية مباشرة . وتوقّف الباقى فوق خنادق العدو مباشرة . فقفز الجنود إلى الأرض يرمون المتفجرات ويشتبكون مع العدوّ بالجسد والنار ، بينما فوهات مدافع الدبابات المهاجمة ظلّت تطلق فى كل اتجاه . رابضة بها كلها الضخمة الثقيلةَ فوق أول شبْر محرر من أرض لم تطأها أقدامُ حرٍّ منذ سنوات . وتضع أول لحظة من لحظات التحرير « واستراح رأس الشهيد أبو على على تربة أول شبْر محرّر وعيناه مفتحتان على صفاء الفضاء الرحب . ومرّت يدان رفيقتان على عينيه فأسبلتهما » .

ويبدع الروائى فى تصوير لحظة الاستشهاد ، واستبسال أبطالنا فى الحرب برغم الإصابات : مثلنا لا يجوز أن يُقتل برصاصةواحدة أو يموت موتةً واحدة .. وظلّ صوت الركض يلازمه ويضرب فى أعماق سمعه .. وثقل كتلة رصاصية وقشعريرة جليدية تسرى فى الكيان وطنين .. طنين حاد فى أعماق الدماغ والغشاوة المتكاثفة . أهى مُرّةٌ إلى هذا الحدّ لحظة الشهادة ؟ لكنها لا تلبث أن تتغيّر .. شعور بالثقل والأوزان يضيع ، والطنين الحاد مجرّد خد بعيد يصبح لذيذًا كأنامل وليدٍ لطاف تداعب خد نائم حالم .

فالمعركة حرب حقيقية فقدت فيها المجموعة نصف أفرادها وبعض دباباتها من جراء هجوم العدو المضاد ، وعندما يصيب الجندى المغربى « عيسى » طائرةً إسرائيلية بمدفعه الرشاش يتذكر معارك المقاومة المغربية مع قوات الاستعمار الفرنسى فى الدار البيضاء ، فالعدوّ واحد والوطن واحد ، ومع استشهاد بعض أفراد المجموعة تأتى أخبار الهجوم العربى فى الجبهات الأخرى فتنشر الفرح . ونطالع أخبار استشهاد الضابط المغربى سلام من خلال رسائل رفاقه إلى زوجته وأُبيه وابنيه ، وهى رسائل فيها قوّة التصميم والاعتزاز ببطولات الشهيد فى أرض الشام العربية .

ويتابع الروائى مبارك ربيع أثر حرب أكتوبر ، كعمل وفعل وهجوم عنيف ، فى شخصياتها المتبقية بعد المعركة ، قائلاً : إنها طهّرت جرح الهزيمة وأنهت الانتظار ، فلقد انحسرت تلك النار مؤقتا بعد أن طهّرت الجرح وذهبت بكل التقرحات ، وبقى الأثر وحده ، بقى الندب الذى يحمله الرجال كتذكار لكى لا ينسوا أبدًا . وهذا هو المغزى العميق لرواية مبارك ربيع ، « رفقة السلاح والقمر » ، فى فهمها وتقديرها لأهمية حرب أكتوبر ، كأنموذج للفعل العربى وقدرات الإنسان العربى ، مهما اكتنفها من محدودية وقصَر ، وما صاحبها وتبعها من سياسات واختلافات يجب ألاّ تطمس الحرب ، لتبقى حرب أكتوبر كأول عمل عسكرى عربى مشترك كشف عن إمكانيات المقاتل العربى والإنسان العربى والأمة العربية ؛ لذا يجب أن تظل قيمتها باقية كأنموذج للمقدرة العربية ، وألاّ تصبح ورقةً هشة فى مهب الخلافات العابرة والمؤقتة ، فالكلّ إلى زوال ، ولكن الأمة وحدها باقية ، وهذه الحرب تسجل صفحات مشرقة فى تاريخنا ونضالنا دفع شهداؤنا دماءهم فى سبيلها ، ومن ثَم يجب على أدبنا العربى أن يبرزها ويثبتها لكل الأجيال العربية .

أمّا التجريدة المغربية فتعود البقية الباقية من أبطالها ليتم استبدالها بدماء جديدة تتدفق إلى الجبهة ، فى حين يعود المحاربون إلى المغرب بشخصيات جديدة قويّة معافة من جروح الهزيمة ، ويجرى استعراض الفرقة المغربية فى الرباط ، وتصف الرواية مشاعر المغاربة فى أثناء الاستعراض ، ومشاعر الأب والزوجة والطفلين نحو الشهيد المغربى سلام ، كما تصف اشتراك قوة سورية رمزية فى العرض مع التجريدة المغربية تأكيدًا للأخوة العربية ورابطة الدم والمصير .

وتختتم الرواية بمقطع من قصيد « العبور الكبير » لتوفيق زياد ، شاعر الأرض المحتلة ، تعبّر عن مغزى حرب أكتوبر التى غسلت جرح الهزيمة :

طويلاً كان الليل . طويلا كان
وثقيلاً كان العار . ثقيلا كان
وعميقًا كان الجرح . عميقا كان
أما الآن . الآن . الآن
فالفرح المستقى دما
ينبت فى كل كيان . كيان
بردا وسلاما .
ينبت
وردا
وشقائق نعمان .

واستأثرت معارك تحرير مرصد جبل الشيخ باهتمام الروائى السورى حنامينه . فنالت عملين أدبيين من أعماله القصصية والروائية . العمل الأول « الجبل » قصة قصيرة مطولة (٩٠ صفحة قطع متوسط) . والعمل الثانى « المرصد » رواية طويلة (٣٦٨ صفحة قطع متوسط) . وهذا يدلنا على مدى اهتمام الروائى السورى بمعارك المرصد . وهو اهتمام فى محله ؛ لأن المرصد قلعة حصينة ذات موقع استراتيجى فريد يطل على سوريا ولبنان والأردن وفلسطين . وقد أقام الإسرائيليون المرصد منذ استيلائهم على قمة جبل الشيخ فى حرب يونيو ١٩٦٧ . حصنت أجهزته الإلكترونية للتجسس والرؤية كما يذكر هرتزوج فى كتابه عن « حرب يوم الغفران » . وجعلت منه حصنًا منيعًا من الداخل والخارج يجعل نجاح أى هجوم عربى عليه فى حكم المعجزات . وقد استمرت معارك المرصد طوال حرب أكتوبر منذ بدئها فى السادس من أكتوبر حتى وقف إطلاق النار فى الثانى والعشرين منه . وتمثلت فيها كل معالم حرب أكتوبر . من تغيير شخصية المقاتل العربى واستيعاب درس الهزيمة والعلمية

فى التخطيط والتدريب ودراسة العدو . إلى الجرأة فى الهجوم والاقتحام واتخاذ زمام المبادرة والفعل . والصمود فى مواجهة الهجمات المضادة والثبات فى المواقع والتكافؤ فى القتال والمواجهاة ؛ لذا وجد فيها الروائى السورى بؤرة تتجمع فيها معالم حرب أكتوبر . فصنع منها عمليه الأدبيين فى القصة القصيرة والرواية

ويرجع الفارق الكبير فى الحجم وفى الفن بين هذين العملين الأدبيين إلى أن حنامينه وسّع من آفاق رؤيته لمعارك المرصد بعد كتابته عنها فى قصته « الجبل » . فبينما ركّز حنّا فى قصته الأولى « الجبل » على معركة المرصد وحدها واكتفى بتصوير الهجوم العربى والهجوم الإسرائيلى المضاد كما يتطلب فى القصة القصيرة من تركيز وإيجاز . نجده فى روايته الثانية « المرصد » يفتح مجال الرؤية الروائية على أوسع مداه . مستغلاً خصائص الفن الروائى الشمولية . لتتحول الرواية إلى لوحة بانورامية شاملة لكل المواقع فى الجبهة الشمالية وكل القوات السورية المقاتلة فى الجبل والبحر والجو . من القوات الخاصة إلى المظلّيين . ومن المشاة حملة الصواريخ وقادة الدبابات إلى الطيّارين . وقوات الدفاع الجوى ورجال البحرية . فى لوحة شاملة تتمثل فيها حرب أكتوبر وتصوّر مدى عنفها ومدى البذل والاستبسال والبطولات العربية المتحققة فيها .

فيجمع الروائى حنّامينه فى تصويره لحرب أكتوبر . بين التركيز على دقائق معركة المرصد . وبين التصوير البانورامى الشامل لحرب أكتوبر فى الجبهة الشمالية . ويتنقل بمشاهد الرواية بين مختلف المواقع والقوات والشخصيات . كما يتابع اتصالات القادة والجنود وتحركاتهم فى عملية المرصد . ويغوص فى أعماق كلّ منهم فى لحظات الترصّد والتحرّك والمواجهة والقتال والاقتحام ليضىء ماضيهم الإنسانى كبشر لهم أسرهم ومحبّوهم وطموحاتهم وآمالهم . ويمزج هذا كلّه بأمنيات التحرير ومسْح عار الهزيمة والأشواق لوطن عربى جديد . حرّ وموحّد . « فمنذ انطلقوا إلى

المعركة ودّعوا الماضى . صاروا أبناء الحاضر . صار القتال الذى طالما تمنوه حقيقة ماثلة . والمعبَر الفاصل بين حالتين نفسيتين سيتم تجاوزه سيولدون ثانية . وستكون ولادتهم شيئًا كبيرًا فى حياتهم ستكون الأقوى . والأجدر بالعيش . والأكثر توافقًا مع طبيعة التوق الذى فى الصدور . وهذه هى أهمية حرب أكتوبر التى ركزت عليها الروايات العربية المعبرة عنها . الخلاص من عجز الهزيمة وذلّ الماضى وإثبات القدرات العربية على الحرب والفعل والقتال . وأنها حرب حقيقية برغم كل ما اكتنفها من مصاعب وانكسارات وتراجعات .

غير أن حرص حنامينه على كتابة عمل روائى كبير عن حرب أكتوبر يتجاوز به قصته القصيرة « الجبل » . دفعه إلى حشو روايته بالكثير من الاستطرادات والأحاديث والشروح السياسية والعسكرية والجغرافية . ممّا جعل روايته أقرب إلى الكتب الحربية الدعائية . بكلّ مافيها من خطابية حماسية وشروح تعليمية ومناقشات نظرية ومقاربات فكرية . وأحاديث مكررة مباشرة عن النازية والصهيونية وهزيمة يونيو وحروب الأنظمة العربية السابقة على حرب أكتوبر . وعن الإيمان بالهدف لتحقيق النصر . وقيمة الإنسان قبل السلاح . المكتوبة بأسلوب المقالات الصحفية التقريرى المباشر البعيد عن لغة الفن الروائى وفنية البناء الروائى .

وضمّن الروائى صفحات روايته مفهومه عن أدب الحرب واعترف بأنه قد يفتقر للأسلوب الأدبى والشكل العصرى . ولكنه ضرورى وحيوى . بقوله : « أدب كهذا يكون أدباً حيّا . مؤثرا . يصف الأشياء وصف عيان . وينقل أحاسيس مُعاشةً . فيها كلّ صدق المعاناة الرهيبة . وكل توْق المرء إلى الحياة الهانئة السعيدة . والخالية من الدماء . من الشر والدموع . » وكأنه بكلماته هذه يصف روايته المباشرة « المرصد » التى تأسست على وصف تفصيلى لمعارك الجولان فى المرصد وسائر قطاعات الجبهة الشمالية . وعبّرت عن مشاعر المقاتلين والمدنيين نحو

حرب أكتوبر . ورؤيتهم لها كخلاص من عار الهزيمة وذلّ الاحتلال . وتوْقهم للخروج منه إلى وطن عربي جديد وإنسان عربي جديد حرّ معافى من مرارات الهزيمة وإحباطاتها

وصور الروائي تفصيليًا معارك تحرير مرصد جبل الشيخ . كأنموذج لمعارك حرب أكتوبر . وهي معارك بالغة العنف والأهمية في الهجوم العربي والهجوم الإسرائيلي المضاد وهذا هو العمل الذي تنفرد به رواية « المرصد » بين روايات حرب أكتوبر . في عنايتها بأدق تفاصيل معارك المرصد . إذ ينم عن دراسة متأنية قام بها الروائي حنامينه لعمليات المعارك . منذ كانت مشروعاً على الورق حتى تحولت إلى تدريبات وخطط عملية إلى أن بلغت مراحل التنفيذ . فهي رواية تسجيلية أمينة في تسجيلها . دقيقة في متابعتها لكل التفاصيل من الخطط إلى البشر والطبيعة . ومن السياسة إلى الشئون الاجتماعية ولم يشب هذا العمل الروائي سوى الاستطراد والتكرار . كالحديث المعاد عن جروح هزيمة يونيو . وعن هزائم العرب السابقة . وعن توق الجميع للثأر وتأكيد الذات والتبرؤ من الهزيمة وغسل عارها . إذ تكرر هذا الحديث كثيرًا في صفحات الرواية مع كل تحرك للرجال . هذا المفهوم لحرب أكتوبر كمطهّر من رجس الهزيمة . وكمدخل جديد لحياة كريمه وتحقيق للرجولة والبطولة والقدرة على الفعل . نطالعه بأكثر من صيغة وأحياناً بنفس العبارة .

لقد قال الروائي الكبير « حنامينه » كلمته في حرب أكتوبر . وهي كلمة أمينة في التسجيل . عميقة المغزى . ثرية بالدلالات . متسمة بالوعي والفهم العميقين . ولكنه قالها بأكثر الكلمات مباشرة وخطابية واستطرد فيها استطرادًا حماسيا دعائيا . مما أضعف من فنية عمله الروائي . وفتح ثغرة في خطه الروائي الصاعد . الذي أثرى الرواية العربية بعدد من الأعمال الروائية البارزة قدّمت إضافات جديدة للفن الروائي العربي .

وكى يحقق الروائى هدفه الذى يرمى إليه بروايته وتغطية أحداث حرب أكتوبر على كافة الجبهات العسكرية والمدنية وانعكاسها على أوجه الحياة الإنسانية . أقام الروائى معماره الفنى على أساس من المشاهد المتعددة (٢٧ مشهداً) المتنقلة بين مختلف الأمكنة والأزمنة والشحصيات . واستخدم خلالها عدة أساليب فنية من السرد والوصف الخارجى إلى تيار الوعى والتداعى والمونولوج الداخلى . غير أن السرد التقريرى والوصف الخارجى تغلبا على البناء الروائى وغمرا صفحات الرواية بالكثير من المعلومات الجغرافية والتاريخية والعسكرية ولعل أهمها تلك المتعلقة بتاريخ جبل الشيخ العربى وجغرافيته وتضاريسه والمعلومات العسكرية الخاصة ببناء المرصد الرهيب واستحكاماته الحصينة وسراديبه ودهاليزه السرية وأجهزته وآلاته الإلكترونية المعقدة . وأهميته الاستراتيجية

فمع وصف الطبيعة الجبلية الخلابة لجبل الشيخ . المقام عليه المرصد . نتابع من البداية تشكيل الوحدات الخاصة بعملية المرصد . وكيف انتقاهم قائدهم « المقدم صالح» ليثأروا للماضى . كجنود مهمات خاصة . فدرس حياتهم وتاريخهم واختبر شجاعتهم وقدراتهم على المغامرة والمبادرة . ودرّب رجاله الشرسين على مهمة تحرير المرصد التى وضع لها خطة جريئة غير تقليدية ؛ ليثبتوا للعالم أنهم رجال وأهل قتال وأن هزيمة يونيو لا تعبّر عنهم . فتم انتقاء الرجال الأشداء وتكوين الوحدة تكوينا خاصا بقيادة « النقيب م » . ووضع خطة علمية واقعية تنبع من طبيعة جبل الشيخ ومرتفعاته وصخوره الوعرة وأشجاره الكثيفة . ويشبّه الروائى العلاقة بين الوحدة وجبل الشيخ بعلاقة حب وترقّب طوال خمس سنوات من التدريب على الوصول إلى الهدف . ونطالع مناقشات الخطة وتدريباتها وتوق الجميع للحرب الحقيقية . كما وصفها القائد المقدم صالح . وقال إنها ستقع حتمًا . وإنها « المطهّر من عذابات ورجس حزيران » ؛ لأن العرب لم يحاربوا من قبل : « ثلاث حروب بلا

قتال ولم ينازل الجندى العربى عدوًا »

ويصف الروائى المرصد كقلعة حصينة . فنرى كيفية جمع المعلومات وتنسيقها وربطها فى خيط واحد حول المرصد الحصين وأفراده وتجهيزاته ووضع خطة اقتحامه على أساس تصورات علمية واستغلال عنصر المفاجأة واستهتار العدو واستهانته بالقوات العربية بناء على هزيمة يونيو . ونتابع الحسابات الدقيقة . والسرية فى العمل . والتمويه . ودراسة تضاريس الطريق الصاعد . نوعية الصخور والأشجار . جغرافية الجبل . احتمالات الفشل والنجاح . والتدريبات العنيفة على الاقتحام دون تراجع مهما كانت الخسائر . حتى إذا جاءت لحظة الحرب الموعودة والمنتظرة يعطى القائد إشارة البدء بتنفيذ الخطة لدى مشاهدتهم أسراب طائرات الميج تقصف المرصد . يتحرك المظليّون بالحوّامات (الهليوكبتر) . أما مجموعات الكمائن فإنها سبقت صاعدة بهدوء الجبل الشاهق (٦٦٠٠ قدم) عبر التلال مموهة بين الأشجار الكثيفة . وتصف الرواية تقليد الجنود لأصوات الطيور فى تبادل الإشارات بينهم إمعانا فى التمويه : « فقد أصدر قائد المجموعة أمره بعدم الكلام او التدخين او اطلاق النار لأى سبب » . هكذا يصف الكاتب المهمة المحددة لمجموعة المرصد . ويتابع تحركات أفرادها خطوة بخطوة . ويتحدث عنهم فردا فردا . معدّدا مكوناتهم ومزاياهم وخبراتهم الجبلية والعسكرية والإنسانية .

وفى الساعة الثانية ظهرا ظهرت طائرات الميج السورية فى السماء إيذانا ببدء الحرب . ويصف الروائى حرب أكتوبر بأقوى الألفاظ تعبيرًا عن الفرحة بها وضرورتها وتحققها أخيرًا : « وقد انطوت عليه هتفة الجندى : إذن هى الحرب . وتبدى فرحه فى عيون كرهت طول الإغضاء على ذلّ حزيران . وقال النقيب « م » كلمات عن الواجب والتضحية والفداء . فعاد الجندى حسن يهتف من حماسة وفرح : مرحى . وقال آخر : يارب . من كان يصدق ؟ . وزار القائد جنوده

بنظرات فيها حب وإكبار وقال فى نفسه : ياللرجال كأنهم مدعوون إلى حفل

وهنا تبدأ معركة المرصد . بعد أن تكون الكمائن قد أعدت فى صمت لعرقلة أية إمدادات أو هجمات مضادّة . وتمّ التحرك صوب المرصد .

وتقدم الرواية وصفًا تفصيليًّا لعملية الهجوم على المرصد . يشكل لوحة روائية لقوة النيران المهاجمة والمعاونة . من المدفعية الثقيلة إلى طائرات الميج إلى طائرات الهليوكبتر تسقط الرجال العرب على قمّة المرصد . بينما تنشب المعارك بالسلاح الأبيض مع الإسرائيليين . الذين هرعوا إلى أعلى المرصد . فى حين تهبط مجموعة الاقتحام على تل مجاور متقدمة نحو بوابة المرصد الحديدية المصفحة ويصف الروائى هذه العملية وصفًا خارجيا . ومن خلال استبطان مشاعر الضباط والجنود . ويعكس هذا كلّه بسالة الرجال وشراستهم وتصميمهم على إنجاز مهمتهم المستحيلة فى اقتحام تلك القلعة الحصينة وتحريرها ورفع العلم العربى عليها . فعندما يصاب قائد المجموعة يطلب من زميله « النقيب م » تولّى القيادة . ويواصل الجميع التصدّى لنيران العدو . ويشترك ثلاثة من الضباط والجنود فى التصدى لرشّاشات العدو ومحاولة إسكاتها . النقيب « م » والملازم « ن » والجندى » « عبد الإله » وهى أسماء حقيقية قامت بأدوار حقيقية فى معركة المرصد :

« انحنى الثلاثة . وبأقصى ما يستطيع الجسم المقوس أن يبدو . شرعوا يركضون ويرمون معا . يجهّزون القنابل ويضغطون على الأزندة وهم فى وضع الانحناء والزحف . فإذا انتصبوا ألقوا قنابلهم على السور وشدت أصابعهم على الأزندة فى غضب عاصف والرصاص يئز من أمامهم فيرتطم بالأسمنت ويرتد . حتى إذا سنحت لهم الفرصة عادوا إلى الانحناء من جديد والاندفاع إلى أمام كرّة أخرى . ولقد فعلوا ذلك عدة مرات . . فعلوه تحت تغطية نارية شديدة من الخلف . ركّزتها على السور عناصر مجموعة الاقتحام . وبذلك تسنّى لهم أن يدخلوا المنطقة

الآمنة . الملاصقة للسور تماما . حيث تقف مصفّحة عليها رشّاش ٥٠٠ . يرمى بشكل عشوائى لهول المفاجأة التى أخذت الذين داخل المصفحة . كان إسكات هذا الرشاش يساوى نصف العملية » .

ويقفز الجندى « عبد الإله » على المصفحة الإسرائيلية ويفاجئهم بنيران رشاشه . وإضافة إلى متابعة الروائى لعمليات الكمائن العربية فى التصدى لهجمات العدو المضادة . يصف الروائى هضبة الجولان المشتعلة كلها بالنيران من خلال رؤية قائد الكمين السورى من موقفه العلوى يرقب إمدادات العدو لقوة المرصد ويصمم على إيقافها بأى تضحية . ويتابع المعارك العنيفة بمختلف الأسلحة فى هضبة الجولان ، تحتشد فيها الطائرات والدبابات والصواريخ والمدافع وتشتبك فى مشهد بالغ العنف لحرب حقيقية لم تشهدها أرضنا العربية من قبل . وتمثل مدى عنف المواجهة مع العدو الإسرائيلى فى حرب أكتوبر على الجبهتين الشمالية والجنوبية . كما عكستها صفحات روايات أكتوبر العربية .

ويتابع الروائى وصف اشتباكات الكمائن العربية مع إمدادات الدبابات الإسرائيلية . ومعارك الصواريخ والطيران والقنابل والألغام ، معارك بالغة العنف والشراسة . لتوقّف كل عون جديد لقوة المرصد الإسرائيلية ومحاولة استرجاعه . وكيف تم الهجوم العربى على عدة اتجاهات : إسقاط المظلّيين من أعلى الطائرات الهليوكبتر على قمة المرصد ، وهجوم من أسفل باتجاه البوابة الحديدية للمرصد ، وكمائن جبلية مموّهة بين الأشجار والصخور الوعرة لصد إمدادات الدبابات والمصفحات الإسرائيلية . كما أن تلاحم الجانبين منع الطائرات الإسرائيلية من التدخل ، حتى تمكن الرجال الثلاثة من اقتحام فتحة المرصد وفتح الثغرة فى دفاع القوة الإسرائيلية بداخل المرصد .

ويصف الروائى عملية إسقاط العلم الإسرائيلى التى تابعها النقيب « م » بعد

استشهاد الجندى « حسن » فى سبيلها . وكيف مزّقه سكّين هاتفًا : « الله أكبر . يحيا الوطن » ومن ثم يستخلص حنامينه النتائج من هذه العملية . ويتجاوزها إلى دلالة حرب أكتوبر قائلاً . بلسان الملازم « ن » : « إن رؤية علم العدو ينزل عن السارية . عن سارية هذا المرصد الحصين . قد ملأتنى فرحًا وحماسة . ذلك يعنى أن المعركة توّجت بالنصر . ويعنى أننا حاربنا . فى هذه المعركة على الأقل . . وانتصرنا . وأن فى وسع رفاقنا على الجبهات الأخرى . أن يقاتلوا وينتصروا أيضاً . وهذا معناه أن عدوّنا ليس مخيفًا إلى الدرجة الأسطورية التى صنعتها الدعاية وحرب حزيران »

هكذا يضع الروائى يده على مفتاح فهم حرب أكتوبر كدليل عملى حاسم رسمه رجالنا وشهداؤنا بدمائهم وعرقهم وعقولهم . يؤكد قدراتنا على القتال وتحدى العدو وإسقاط كل الأساطير والأوهام حول قدراته الخرافية . أو كما قال النقيب « م » : « لقد حاربنا . وهذا أهم إنجاز صنعناه إن الحرب ليست مخيفة إذن . والعدو يمكن أن يدحر أيضًا . نعم لقد حاربنا حربا حقيقية وهذا هو المهم . هذه الحرب الحقيقية لم يغفل الروائى لحظة عن متابعتها فى مشهدها العام وفى تفاصيلها الدقيقة . فتدفقت صورها الواقعية فى هضبة الجولان بكل التقدمات والتراجعات والمكاسب والخسائر . فالمهم تصوير حدث الحرب الفعلى والحقيقى . وإمكانيات العرب فى القتال والتقدم ومقاومة الجندى الإسرائيلى الذى « لم يعد شبحا لايقاوم » فقد خضنا الحرب فعلاً هذه المرة وهذا هو المهم . وتردد شخصيات الرواية : إن هذه هى الحرب الحقيقية وقال النقيب « م » : « إن صواريخنا تفتك بطائرات العدو . البلاغات الحربية مطمئنة لقد اقتحمنا الخندق الذى ظن العدو أنه يشكل حدًّا آمنا بالنسبة له هكذا نكون قد حطمنا ذريعة الحدود الآمنة . ليس ثمّة حدود آمنة لعدوّنا » .

ومع أن معارك المرصد تشكل المحور الرئيسى الذى تتمحْور من حوله مشاهد الرواية ، إلا أن الروائى يغطى بمشاهد الرواية الأخرى حياة أسر المقاتلين ، وتطوع زوجاتهم للخدمات الطبية والاجتماعية فى الجبهة المدنية . ففى مشهد يجوس خلاله الروائى فى حياة أسرة النقيب « م » ماضيًا وحاضرا ، مع زوجته وابنيه . يرجع إلى الماضى لتصوير أثر هزيمة يونيو على النقيب وأسرته . ومن ثم يمضى فى استعراضه التقريرى لكل أحداث يونيو من استقالة عبد الناصر إلى الحرب النفسية التى وجهت إلينا من الداخل والخارج . ونشهد من خلال عرضه لأثر حرب أكتوبر فى الجبهة المدنية تأكد الجميع من أن الحرب حقيقية وأن المواجهة العنيفة حقيقية . إذ يتابعها الجميع فى اشتباكات الطيران والصواريخ والمدفعية وإسقاط الطائرات الإسرائيلية المغيرة وأسر الطيارين . ويردد الجميع أنها حرب حقيقية . وهذا غير سلوك الجميع وجعلهم يتطوعون للعمل فى المخابرات والمصانع والمزارع لزيادة إمدادات التموين وتقبل كل تضحيات الحرب . وتطوعت النساء فى الإمدادات الطبية والمستشفيات . فتنشر الحرب الفرح فى الجبهة الداخلية . ويقول المدير لرباب زوجة النقيب « م » مبتسمًا لأول مرة : « قولى له أشياء مفرحة عن دمشق ، يجب أن يعرف أنك بخير . وأن الناس جميعا بخير . فالحرب ، هذه المرة . جلبت لنا السرور . . أبردت لنا صدورنا . جعلتنا نتذكر أيامًا سوداء مضت . . أيامنا الآن بيضاء تشرين (أكتوبر) – جعلتها بيضاء . تشرين جلب لنا النصر والفخر . لقد انتقمنا . الله ساعدنا على الأخذ بالثأر . . » غير أن الروائى يعمد إلى تحرير صفحات طويلة بالمناقشات النظرية عن التخلف الحضارى العربى والتقدم الإسرائيلى . وضرورة تلازم التحرير والتحضّر والتصنيع . وهى مناقشات تشكل أورامًا وحشوًا وترهُّلاً فى البناء الروائى . وقد احتشدت الرواية بالكثير من المناقشات النظرية المطولة التى لا تنمى حدثا ولا تطور شخصية .

وتغطى مشاهد الرواية الأخرى معارك البحرية السورية فى اللاذقية ، وهى معارك بحرية ضارية دفع فيها الجانبان بكل قواهم البحرية ، ليؤكد بلسان جندى بحار فى رسالة إلى والده ، « إن الحرب معاناة فى معركة حقيقية » . وإننا نخوض قتالاً شرسا ضد عدو خسر معركة فى الصباح ، ويريد أن يستردها فى المساء ،كان وحشا جريحا يندفع مستميتا ، قصده أن يدمر زوارقنا ويقتحم خط دفاعنا ليبلغ الميناء ويقصفها . كما تغطى المشاهد التالية معارك الدبابات العنيفة لاجتياز الخندق الذى حفره العدو ليمنع اجتياز الدبابات السورية له ـ وتحرير منطقة « الدبورة » الاستراتيجية الهامة للوصول إلى عمق العدو وبحيرة طبريا . فتنعكس على صفحات الرواية تفاصيل عمليات القصف الهائل للمدافع الثقيلة وإقامة الجسور على الخندق العميق الطويل ، واختراق الساتر الترابى – فى أعمال قريبة من عمليات العبور فى الجبهة الجنوبية واجتياز قناة السويس والساتر الترابى على الضفة الشرقية للقناة ـ وقد أشار إليها الروائى – إلى تقدم المشاة السوريين بالصواريخ المضادة للدروع والدبابات ، واشتباك مئات الدبابات من الجانبين وتبادل الإصابات العنيفة فى معارك حقيقية ، وحرب حقيقية . ويتجاوز النصر فى الجولان مع نجاح العبور فى قناة السويس وتحطيم خط بارليف ، فتنعكس الرؤية القومية لحرب أكتوبر فى كلمات حنا مينه على لسان النقيب « م » محدثا رجاله عن الانتصارات العربية فى حرب أكتوبر : « أنتم تعلمون أن عملية اقتحام المرصد وتحريره قد تمت ، وفى الوقت نفسه تقدمت قواتنا المدرعة فى جبهة الجولان حتى بلغت مشارف طبريا ، وجرى فى الجبهة الجنوبية ؛ عبور قناة السويس وتحطيم خط بارليف . . »

وتصور الرواية الهجوم الإسرائيلى المضاد فى الجولان باتجاه سعسع ، وهجمات الطيران الإسرائيلى فى داخل سوريا ، وتصدى الطائرات السورية والصواريخ السورية لها . وتستكمل الرواية اللوحة البانورامية لحرب أكتوبر ، بتغطية معارك

الطيران السورية ، والحديث عن الطيارين السوريين وبطولاتهم وتاريخهم الشخصي والعسكرى ، وعن أهمية معارك حرب أكتوبر فى كشف تكافؤ القوى العسكرية وإمكانيات المواجهة بدون أوهام .

كذلك تقدم الرواية تسجيلا أمينا للهجوم الإسرائيلى المضاد على المرصد ومعركة استرداد المرصد ، وهى معركة بالغة العنف تحدّث عنها هرتزوج فى كتابه عن « حرب يوم الغفران » واعترف بضخامة الخسائر الإسرائيلية فيها قائلا : « وأزيح السوريون عن مواقعهم . وفى الساعة العاشرة من ٢٢ تشرين أول (أكتوبر) سيطر جيش إسرائيل على جبل الشيخ . وقد كلف هذا اللواء جولانى (الإسرائيلى) ٥١ قتيلا و ١٠٠ جريح » . ويحلل الروائى نجاح الهجوم الإسرائيلى المضاد بأن موقع المرصد صار فى مؤخرة القوات المتحاربة ، وانشغال القوات السورية فى معارك مواجهة الهجمات والاختراقات الإسرائيلية على الجبهة كلها .

ويصف الروائى الهجوم الإسرائيلى بواقعية ويعترف بالأخطاء التى ساعدت على نجاحه قائلا : ضرب النقيب «م» رأسه بقبضته حنقا ؛ إذ اكتشف أنهم ركزوا خطأ على الطرق المعروفة فى الجبل ، حسبوا أن الإسرائيليين سيأتون من واحد منها ، فبثوا الألغام ، وأقاموا التحصينات ، وها هو العدو يأتى للهجوم من طرق أخرى ، غير معبدة ، على ثلاثة محاور : مجدل شمس ، التلفريك ، قلعة النمرود ، وتوقفت آلياته بعيدا ظنًّا من العدو أن المنطقة خالية بعد القصف المركز طوال يومين . ونظرا لافتقار الوحدة السورية إلى المدفعية الثقيلة ، فقد قاتلت بما فى حوزتها من أسلحة خفيفة ، من قنابل يدوية ورشّاشات .. ولم يلبث الهجوم الإسرائيلى الكبير أن تقدم نحو قوة المرصد السورية المحدودة . وتصف الرواية استبسال الوحدة السورية القليلة العدد والعدّة فى صدّ الهجوم الإسرائيلى برغم عدم التكافؤ بين الجانبين ، وكيف أنّ أحدا من السوريين لم يتراجع ، بل قاتلوا حتى النهاية فى معارك عنيفة بالسلاح

الأبيض ، حتى نفذ كلّ سلاحهم فتمّ انسحابهم « تحت ستار الليل هابطين الجبل من سفحه الآخر . جهة لبنان » . وتقول الرواية : « احتل العدو المرصد ثانية ؟ بلى ! هذا ما سيعرفونه . غير أن الذى سيجهلونه أن هذا العدو دفع الثمن غاليا وهذا ما يجب أن يقولوه هم . وأن يعرفه الناس . ليعرفوا أن وجه الحرب قد تغيّر .. » .

أمّا قائد الوحدة الجريح النقيب « م » فلم يبتئس ولم ييأس لنهاية الحرب هذه المرة ؛ لأنه قاتل وحارب حربًا حقيقية وقال فى نفسه : أنا تعب حزين . ولكنى لست يائسا . لدّى مادّة للاحتجاج . ولكن ليس لدى مادة لليأس . أعود من المعركة وأنا أنزف . لقد قاتلْت . وهذا الجرح شاهدى ووسامى .. » ولم يخجل النقيب « م » من مواجهة نفسه فى المرآة . كما رأيناه فى مستهل الرواية يخجل من رؤية وجهه فى المرآة بعد هزيمة يونيو . بل اختتم الروائى حنامينه روايته « المرصد » بأن البطل العربى « لم يخجل هذه المرة ، من رؤية وجهه فى المرآة . لحيته فقط كانت طويلة » . وبهذه الرؤية الواقعية والرمزية يضع حنامينه حرب أكتوبر فى موضعها الحقيق . كحرب حقيقية عنيفة صنعها شهداؤنا وقاتل فيها رجالنا بشراسة وعنف وعلمية ؛ لذا يجب أن تسجل وأن تبقى لكل الأجيال العربية ؛ لأنها تجسيد لقدرة أمتنا العربية على الحشد والفعل والحرب والقتال والنضال والبذل والعطاء . وهى طاقات يمكن أن تنمّى وتصعّد وتستوعب إمكانيات الأمة العربية والإنسان العربى . وهذا هو المنظور الذى تناولت من خلاله الرواية العربية الحديثة حرب أكتوبر .

حرب أكتوبر فى المسرح المصرى

الآن ، وقد مرت ثمانية أعوام على انتهاء معارك حرب أكتوبر ، يحق لنا أن نتساءل ، أين مسرح أكتوبر؟ وكيف انعكست حرب أكتوبر فى المسرح المصرى ؟ هذا ما تحاول هذه الدراسة أن تجيب عنه بمتابعتها لثلاثة نماذج من مسرحيات أكتوبر فى المسرح المصرى ، الذى تصدر الإنتاج المسرحى العربى ، كما وكيفا فى التعبير عن حرب أكتوبر. المسرحيات الثلاث هى : « عملية نوح » لعلى سالم (١٩٧٤) ، « رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام » لمحمود دياب (١٩٧٥) ، و « العبور » لفؤاد دواره (١٩٧٦) .

فى مسرحية « عملية نوح » ، المكونة من ثلاثة فصول وثمانية مشاهد . يقدم على سالم رؤيته لحرب أكتوبر من خلال بناء مركب يمزج بين المأساة والملهاة وبين الواقع والخيال ويجسد فكره فى شخصياته ومواقفه وأحداثه الواقعية والمتخيلة ،

ليصور العبور كحلّ حتمى وحيد لإنقاذ مصر من الهزيمة والغرق والتفكك والانحلال والانهيار . ولإعادة بناء مصر الجديدة « مصر نظيفة .. مصر الحرية والديمقراطية والكبرياء » . ويعكس الحوار التالى ، بين « توحيد » انموذج المثقف المصرى ود . « فاطمة » أستاذة العلوم . رؤية المسرحية للعبور :

توحيد : أيوه يا مدام .. مطلوب من كل سكان المحافظة إنهم يمشوا على رجليهم ١٢٠ كيلو .. مائة وعشرين كيلو .. ويعدّوا قناة السويس بمايه أو من غير مايه .. حانغرق لو استنينا هنا ..

فاطمة : حتحصل معركة .

توحيد : مش حانخسر فيها كثير ..

فاطمة : .. كل الناس .. ؟

توحيد : كل الناس .. ؟

فاطمة : الرجالة .. والستات .. والأطفال ..

توحيد : أيوه .. يلمهم انفعال واحد .. قدامهم هدف واحد واضح .. محدد .. مسيرة شايلة مواد البناء .. (ص ٥٦ و ٥٧) .

فمصر الهزيمة فى المسرحية مهددة بطوفان يغرقها ، ويبدع الفنان على سالم حدثه الرئيسى ليجسد من خلاله رؤيته الفكرية للهزيمة ، أسبابها وتداعياتها وطرق الخلاص منها . الحدث الرئيسى الذى تتمحور حوله المسرحية هو الخطر المحدق بمصر والذى يهددها بالغرق ، من خلال زمز بسيط شفاف عن حدوث انفجارات تحدث تشققات فى قاع البحر وتتحول إلى أخدود صغير يأكل شواطئ الدلتا ويأخذ فى الاتساع مهددا مصر كلها بالغرق . تلك القضية المحورية تجسدها شخصيات المسرحية ومواقفها وأحداثها بذكاء وإيحاء ويجعل على سالم أحداث مسرحيته وحوارياتها تتصاعد من بين صفوف المشاهدين لإشراكهم وإحداث التفاعل بينهم

وبين الممثلين ، وهو يشد جمهوره عن طريق الحوار الساخر ويمزج فى سخريته المرة المأساة بالملهاة فى نوع من الكوميديا السوداء يثير عقل المتفرج ويجذبه إلى التواجد والتفاعل مع شخصيات المسرحية وإيحاءاتها . ويعبر « نوح » . بطل المسرحية . عن أسلوب على سالم الساخر فى المزج بين المأساة والملهاة قائلا : « .. أنا سليم جدا .. متمالك نفسى تماما .. وفاهم جدا .. وهى دى الكارثة .. أنا باهرج بس .. طلع فى مخى إنى أهرج شوية .. عاوز أزعق وأقول أى حاجة .. عاوز أهبل يا ناس .. هو ده علاجى الوحيد .. إنى أهبل .. أنا آخذ كل حاجة جدا .. والجد حايقتلنى .. » (ص ٨٤) .

ويطور الكاتب رؤيته ومواقفه فى قضيته المحورية عبر حدث يخلقه باسم « عملية نوح » ويبلور من خلاله رؤيته الكوميدية السوداء للهزيمة وطرق الخروج منها . وتصوّر الشخصيات ، وهى أنماط فكرية ونماذج اجتماعية ، تجسد فكر المؤلف ورؤيته : لذا جاءت كنماذج للإسقاط السياسى والشخصيات الورقية الجامدة عند مواقفها ، لا تكاد تنمو أو تتطور أو تتصرف بحريتها وحيويتها كشخصيات فردية حية من لحم ودم . وتسرد الشخصيات رؤيتها للهزيمة والأحداث التالية والمقالات المعروفة التى صورت استحالة الحرب والعبور :

.. : أكيد فيه حرب ..

(الحديث التالى يدور بين المسئول جـ والمسئول د وبجوارهما يجلس توحيد وهو شاب وسيم فى الثلاثينات) .

جـ : اللى يقرأ المقال بتاع امبارح .. يتأكد إن مفيش حرب .

د : آه يا أخى .. قريته . ده وصف يؤكد إن التحصينات اللى عاملينها . ولا الشياطين تعرف تقتحمها ..

توحيد : الشياطين جايز ما تعرفش .. فى الحالة دى يمكن البنى آدمين تعرف .

جـ : يا ابنى العبور خسايره فظيعة ..

توحيد : ومكاسبه .. ؟ حضرتك فكرت فى مكاسبه .. ؟ .

د : يعنى ممكن يحصل مذبحة للجيش المصرى ..

توحيد : أحسن من المذبحة اللى حاتحصل للشعب كله .. لو ظل الموقف على ما هو عليه ..

د : المسألة مش مسألة شعارات . مش ألفاظ منمقة . (ص ١٤) .

ويمزج على سالم الواقع بالأسطورة باستخدامه قصة سيدنا نوح وطريقته فى الخلاص من الطوفان . عن طريق تجميع النماذج الممثلة للعقل المصرى والخبرة المصرية وحشد أهل الصفوة فى ثلاث سفن كبيرة . على أن تتقدمهم إلى البحر سفينة نوح للأبحاث لتنذر السفن الثلاث باقتراب الطوفان . فتخرج بهم من مصر المهددة كلها بالغرق حتما تحت مياه الطوفان ولا يمكن إنقاذها . بل يجرى إنقاذ هؤلاء الصفوة أو « روح مصر » كما يسميهم « نوح » فى المسرحية . ثم تتم إعادتهم إلى الصحراء المصرية ليبنوا مصر الجديدة . ويطلب من المسئولين المجتمعين فى المجلس الشعبى لمحافظة القاهرة أو مجلس محافظة مصر – كما يسميه الكاتب ويرمز به للبيروقراطية المصرية – البدء فى تطبيق الخطة وحصر كل الكفاءات الفكرية والفنية والمهنية . وأن تسير الخطة فى سرية وتكتم . حتى لا يشعر الشعب بالخطر الذى يهدده بالغرق : لأنه لا يمكن إنقاذه . فيكفى إنقاذ الصفوة لتعيش بهم مصر الجديدة ، بينما يظل الشعب مغمى عن حقيقة الانهيار أو الطوفان القادم لإغراقه ؟ ! هذه هى ذروة المأساة التى يقدمها على سالم ويرمز بها لحالة اللاحرب واللاسلم التى سيطرت على مصر إثر هزيمة يونيو .

ويرفض « توحيد » – أنموذج المثقف المصرى الواعى فى المسرحية – عملية نوح ويعترض على إنقاذ الصفوة وترك مصر تغرق . فمصر هى كل المصريين . ويطلب

إشراك الشعب فى الأمر لأن الخطر يهدد الجميع ويرفض الوصاية عليهم . ويعرض توحيد خطته المضادة لعملية نوح . فإذا بها خطة الحرب . بدلا من خطة نوح للهرب . وحول هذه الخطة التى تقضى بالاتجاه شرقا لعبور قناة السويس . يدور الحوار حول إمكانيات العبور وحول قوة ومناعة استحكامات العدو :

توحيد : عظمة أى شعب تنبع من قدرته على تحقيق أشياء تبدو خيالية .. ولكن أؤكد لكم أنها الخطة الوحيدة الواقعية والواجبة التنفيذ .. إحنا ليه نستنى لما نغرق .. إحنا نبدأ من دلوقت .. من اللحظة دى .. لماذا نتحرك غرب النيل .. ؟ .. لماذا لا نتحرك شرق النيل .. ؟ .. مش سكان القاهرة فقط .. سكان كل المدن .. المسافة بيننا وبين قناة السويس .. مائة وعشرين كيلو .. نمشيهم . وبعد ما نعدى قناة السويس .. نبدأ من جديد فى أرضنا .

(تتناثر التعليقات) .

... : ده بينادى بالحرب .

... : ده عاوزنا نروح فى داهية ..

... : رزل .. مش قلت لك ..

مدير الدفاع : ظروف المعركة حاليا مش مهيأة .. والحصون اللى العدو عاملها على القناة تجعل من الصعب .. بل من المستحيل فى الظروف الحالية ..

توحيد : (مقاطعا) .. أنا ما تكلمتش عن الحرب .. كمان ما بفهمش فيها . لكن بافهم فى الناس كويس لا قوة فى الوجود تستطيع الوقوف فى وجه شعب بأكمله الشعب كله بنسائه وأطفاله . يمشى على الأقدام فى اتجاه المنطقة دى (يشير لسيناء) . يحمل مواد البناء .. هى دى شرعية العملية يا جماعة . إن الشعب بيتحرك بعيدا عن الخطر من أرضه .. لأرضه . لا لشىء إلا لكى يبنى نفسه من جديد . وأؤكد لكم إننا فى الحالة دى . حانتحرك فى حماية أصحاب

الضمائر فى العالم كله .. لا شىء فى التاريخ جدير بالاحترام مثل شعب يناضل من أجل بقائه .. ومهما كانت الخسائر فى العملية دى . إلا أنها لن تكون فى حجم خسائر «عملية نوح» .. التى أشك أصلا فى إمكانية تنفيذها . (ص ٢٩ و ٣٠) .

وهذه هى ذاتها خطة حرب أكتوبر ، وهذه هى رؤية على سالم لمغزى حرب أكتوبر ومعنى العبور . ولكنه يعرض أيضا رؤية البيروقراطية السياسية التى ترفض الحرب وتصر على الهرب من مواجهة الصدام الحتمى فى الخطة الرمزية المضادة المسماة بعملية نوح . فنتحول مع تغير مشاهد الفصل الثانى . إلى متابعة تنفيذ عملية نوح . وانتقال الشخصيات من قاعة مجلس محافظة القاهرة إلى سطح مركب الأبحاث المكلفة بمتابعة خطر الطوفان والإنذار بقدومه حتى تتمكن السفن الثلاث الأخرى من حمل صفوة مصر وإنقاذهم من الغرق مع الشعب والأرض ، ويدور الحوار بين فاطمة الخبيرة بسفينة الأبحاث ونوح . ليكشف عزلة هذه النماذج من العلماء الغارقين فى أبحاثهم وأبراجهم العاجية وكتبهم وموسيقاهم . وينتقد عزل الناس عن اتخاذ القرار السياسى فى أدق شئونهم المصيرية . فالقيادة تفكر بالنيابة عن الناس ولا تشركهم فى صياغة قراراتها . وفاطمة تستمتع بالبحر والكتب والموسيقى وتطلب من نوح الكف عن أحاديث السياسة والناس . والحديث عن نفسه ، ويبدأ حديث الغزل .. وعندما يحضر الدكتور الجيولوجى يتفق مع نوح على حتمية وقوع الطوفان المغرق لمصر علميا وعمليا . ولكنه يستدرك باستثناء وحيد يحول دون وقوعه . يسميه بالمعجزة ولا يستطيع علميا أن يعول عليها أو ينتظرها . ويقصد بها معجزة الخلاص من الهزيمة . ويرى أستاذ الجيولوجيا فى عملية نوح فرصة مشرقة لبناء مصر بأيدى صفوة المصريين دون اكتراث لفناء المصريين وغرقهم مع كل التراث والأرض المصرية . ويعيد الباحثة فاطمة إلى جامعة

القاهرة . حيث يجرى عليها ما ينتظر المصريين جميعا من طوفان ودمار .

ويخلق المؤلف عبر شخصية « توحيد » مصر الفاضلة أو مصر الجديدة ، لا مصر التى يخطط نوح لبنائها بعد الطوفان فى يوتوبيا خيالية . فيطور الموقف ويصعد من عملية نوح . فتتابع فى تفصيل دقيق ، بالجمع بين الخيال والواقع . مخطط المدينة الجديدة ، وكشوف العلماء والخبراء . الخزائن الحديدية التى تُحفظ بها المستندات . ولكن الكشوف تأتى بالأسماء البيروقراطية القديمة . وحتى الانتخابات التى قصد بها نوح تغيير هؤلاء القادة القدامى جاءت بهم جميعا دون كل العناصر الصالحة للقيادة الجديدة ومصر الجديدة ، وبذلك تتكشف عملية نوح عن مأساة لا تحقق غرض صاحبها منها . ويزيد المؤلف من تعميق أوجه القصور فى المجتمع . وأخطرها ظاهرة هجرة العقول المثقفة والمدربة لتبنى فى الخارج بينما يبقى فى مصر البيروقراطيون . وعندما يصر نوح على الاستمرار فى عمليته لإنقاذ روح مصر وصفوتها يدفع المؤلف بمفاجأة اعتراف سكرتير المحافظة بإفشائه سرّ العملية وإذاعته خطر الطوفان الذى يهدد مصر كلها بالغرق . على أن « توحيد » يقرر أن الأمر ليس سرًّا وأن السكرتير لم يفش شيئا . لأن جماهير الشعب تعرف الحقيقة كلها . حقيقة الخطر الذى يهددهم بالفناء . وهنا يكتشف نوح أن خطته قد انهارت من أساسها لأنها مؤسسة على اختيار أفضل العناصر لبناء مصر الجديدة . إلى بناء مصر وتحريرها بأيدى الصفوة فى مواجهة خطة « توحيد » ببنائها باشتراك كل الشعب فى العبور والتحرير .

ويدور صراع بين القادة ونوح وتوحيد حول تسلم أوراق عملية نوح . وإذا بالإنذار يرد باقتراب الطوفان المغرق لمصر . ويطلب القادة من نوح آخر كشوف الأسماء المختارة لإنقاذهم ، ويرفض نوح بدء تنفيذ عمليته لأنه سينقذ نفس الأسماء التى تسببت فى كارثة مصر فيطاردونه محاولين انتزاع أوراق العملية منه . بينما يفر

نوح منهم إلى بيت عائلته الريفى الأصيل .

وفى المشهد الختامى يجلس نوح فى منزله الريفى يحرق أوراق عمليته ، ويسقط نوح فى حين يؤكد صحة موقف توحيد وخطته للعبور ، هكذا يخلص على سالم من تحليله للهزيمة وأسبابها وطرق الخلاص منها إلى حتميّة خطة حرب أكتوبر وضرورة العبور بالشعب وليس بالصفوة لتحرير الأرض وبناء مصر الجديدة .

وتتميز مسرحية محمود دياب ، « رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام » بواقعية قوية الإيحاء ، وبمزج ماهر بين العام والخاص وبين المفهومين السياسى والاجتماعى لحرب أكتوبر ، وبالكوميديا الراقية النابعة من مواقف المسرحية وليس من ألفاظها ، وبلغة المسرحية الشاعرية الموحية التى تجمع بين الرمزية الشفافة والعذوبة . فقرية تميرة تعنى بلدنا ، والشخصيات أغلبها لفلاحين بسطاء وفقراء ولشباب القرية الأقوياء المشاركين فى الحرب ، والشخصية الممثلة للعدوان فى القرية هى شخصية الثرى « الحاج دسوقى » الذى ينتهز فرصة غياب ابن أخيه « فكرى » المحارب فى حرب أكتوبر لاغتصاب أرضه ، ويمتزج عدوان « الحاج دسوقى » على الأرض بترديده لإشاعات العدو عن سقوط مدينتى السويس والإسماعيلية ، فلا ينفصل العدوان الاجتماعى الداخلى عن العدوان السياسى الخارجى ، وتتجسد مشكلة الأرض الخاصة والعامة . أرض القرية وأرض الوطن ، فى أزمة العدوان الداخلى والخارجى . فيتداخل الخاص بالعام وينبع العام من الخاص ككل فن أصيل . كما تنفرد الشخصيات بسمات واقعية متميزة وحيّة وتعبر عن نفسها فى حوار المسرحية القصير الذكى وفى مواقفها المنفردة النابعة من تكوينها الخاص ، فهى شخصيات حية من لحم ودم وليست شخصيات ورقية أو نماذج وأنماط .

وعندما يبلغ « فكرى » سن الرشد يرفض الوصاية من عمه « الحاج دسوقى »

الذى يزوّر عقدًا ببيع الأرض ليغتصب بواسطته أرض « فكرى » وإخوته . ويتدخل أهل القرية فى إرجاء موضوع الأرض حتى يعود فكرى من الجيش ويرحل فكرى عن القرية تاركا موضوع الأرض لحين انتهاء مدة تجنيده . غير أن أخبار الحرب تفاجئ القرية وتصبح الحدث الرئيسى الذى تدور حوله أحاديث أهل القرية وتتمحور حوله كل اهتماماتهم ومواقفهم وقضاياهم . ويصور الحوار المتبادل بين شخصيات المسرحية كيف تلقت القرية خبر أول بيان عسكرى عن تحرك القوات المسلحة . من الراديو الترانزستور الوحيد فى القرية . وتدور الأحاديث بين الفلاحين عن مغزى الحرب والعبور وعن أبناء القرية الممثلين فى الجيوش والأسلحة المختلفة ، ويهلل الجميع فرحين بقيام الحرب . ويصور حوار المسرحية حرب أكتوبر كتحقيق للحلم المنتظر :

صوت : حرب يعنى حرب .

صوت : من زمان بنقول هنحارب .

صوت : كل شىء بأوان .

أبو عارف : دا شىء زى الحلم . (ص ٤٣)

ويشرح « أبو عارف » قارئ الصحف الوحيد فى القرية ! معنى العبور وتحطيم خط بارليف قائلا :

أبو عارف : خط برليف ده ملعوب عسكرى . إنما جامد قوى . شىء زى الجبل عملوه الصهاينة على طول المواجهة لأجل ما يمنع جيشنا يمر جبل متسقف دبابات ومدافع ورشاشات وكل أسباب الموت

الأم : (مروعة) وأولادنا راحوا هناك ؟ .

أبو عارف : وكسروه . مادام عبروا يبقوا كسروه

ويتحمس الجميع لسماع أخبار الحرب فيجمعون قروشهم لشراء « حجارة

للراديو » وتمزج المسرحية بين الخاص والعام عندما ترفض القرية راديو « الحاج دسوقى » لأنه لا يهتم إلا بمصلحته وقد يسمع راديو الأعداء ، وتفضل الراديو الصغير الوحيد الموجود مع أحد أبناء القرية . وتنشر الحرب الفرح لدى أهل القرية . ويتمنى الجميع المشاركة فى القتال ، وينير « أبو عارف » وعى الفلاحين بأهمية الحرب لتحقيق الحرية والعدالة الاجتماعية قائلا مخاطبا الأم :

« إنتى عارفه هما بيحاربوا ليه .. هه .. بيحاربوا عشانك أنت وعشان سعدية وسطوحى ، وبرعى العيان المديون ده . عشان ما نقدر كلنا نعيش بنى آدمين . أمّال هيه حرب تحرير ليه .. تحرير أرض وبس . إوعى حد يكون فاكرها كده (سكتة) روحى يا أم فكرى ما تنشغليش واحمدى ربنا أن حنا عيشنا وشوفنا اليوم ده » (ص ٥٣) وتتجاور أحداث الحرب وأناشيد المعركة مع تفاعلات قضية العدوان على الأرض . فيصمم « حامد » الأخ الأصغر للمقاتل فكرى على حماية أرض الأسرة بالقوة وعدم تمكين العم دسوقى من انتهاز غياب « فكرى » فى الحرب لاغتصاب الأرض . وإتماما للمزج بين الخاص والعام . يستخدم الكاتب تعبيرات سياسية للتعبير عن وحدة موضوع الأرض . كاستعماله كلمات السياسة وعدم جدوى طريق الأمم المتحدة فى رد العدوان على الأرض . وتتعاقب أخبار الانتصارات العربية فى الحرب مع أحاديث الفلاحين عن قضية الأرض . ويدور الحديث عن جبهات القتال فى الجولان وفى سيناء . ويرسم « أبو عارف » خرائط المعركة على الأرض ليشرح للفلاحين مواقع القتال ويؤكد ضرورة التقاء الجيشين المصرى والسورى فى القدس .. فى حين يستمر الحاج دسوقى . رمز العدوان الداخلى ، فى تدبير العدوان على الأرض والاستيلاء عليها . كما يردد الإشاعات عن سقوط مدينتى السويس والإسماعيلية فيرفض الجميع الإشاعات والعدوان . ويتهمونه بالجاسوسية . ويطالبون بمعاقبته لمحاولته تخريب الروح المعنوية والجبهة

الداخلية - كما يرفضون التسليم بثغرة الدفرسوار لأن الحرب كرّ وفر وجيشنا لم يزل بكل قواه :

أبو عارف : وإيه يعنى الدفرسوار .. هيه حرب ولا مش حرب .

المجموعة : حرب طبعا ..

أبو عارف : مادام حرب تبقى زى البحر .. مد وجزر .

والعبرة بالخواتيم : (سكتة) قال خدوا السويس واسمعنية .. ودا كلام يخشّ آنهى عقل . (ص٧٦)

ويلخص « أبو عارف » القضية المحورية فى المسرحية . بمزجه بين حرب أكتوبر وقضية الأرض قائلا لدسوقى بأن أبناء مصر يحاربون ولايصح الغدر بهم . وإزاء إجماع أهل القرية يضطر « الحاج دسوقى » إلى إعلان تراجعه عن الاستيلاء على الزرع ويرجئ قضية ملكية الأرض إلى حين عودة « فكرى » المحارب من جبهة القتال . ومن ثم يعود الجميع إلى متابعة الموقف العسكرى بالرسم على أرض القرية . ويشرح « أبو عارف » الموقف فى الثغرة . ويؤكد أن التسلل الإسرائيلى فى قبضة جيوشنا ليبطل إشاعات العدو ويفحم مروجها الحاج دسوقى بأخبار استبسال رجالنا فى القتال شرقا وغربا واشتراك المقاومة الشّعبية وكل الشعب فى القتال ضد العدو . غير أن دسوقى يلمح بإمكانية تدخل الدول الكبرى لحماية مصالحها وإيقاف القتال . ويرفض الجميع هذه المزاعم التى تخرب الروح المعنوية ويستمعون إلى أناشيد المعركة من الردايو وحين يتوقف القتال تخيم الكآبة على الجميع لصحة توقعات الحاج دسوقى . ولكن خطابات الجنود من أبناء القرية تزيل الكآبة بما تحمله من أنباء صمودهم وانتصاراتهم وإسقاطهم لطائرات الأعداء .

غير أن أخبار الحرب والسلام تظل غامضة غير مفهومة لدى أهل القرية كما تغيب أخبار اثنين من أبنائها المقاتلين « فكرى وإبراهيم » . فتوفد القرية

« أبا عارف » لمعرفة كل الأخبار فى القاهرة حيث يعمل « الصادق عمر » أحد أبناء القرية صحفيا . ويشترك أهل القرية فى جمع تكاليف رحلة أبى عارف إلى القاهرة ويعيرونه بعض ملابسهم الجديدة . ويحاول « أبو عارف » أن يحصر أسئلة أهل القرية الكثيرة عن الحرب والسلام وأقوال الصحف والراديو وعن أمريكا والصين والسوفييت وعرب فلسطين . ولكن « أبا عارف » يفاجأ بغياب الصحفى « الصادق عمر » فى مهمة صحفية بالخارج . فيشرح الموضوع لموظف الاستعلامات ولصحفية بالجريدة موضحا أهميته للبلد كلها : « أصل الموضوع مايخصنيش لوحدى دا يخص بلد بحالها . « بلدنا اسمها تميرة » « لأجل ماتفهم الموضوع . الخصوللك فى كلمتين . من يوم ماربنا نصرنا وجيشنا عبر . واحنا ياجبهة داخلية – ما اقدرش أقوللك – أد إيه فرحتنا أنى واحد من الناس وانى باقرا تفاصيل العبور فى حرنالكم ده – وللعلم انى مابقراش غيره – وعنيه بتسح دموع من الفرحة . » (مستطردا بنفس الحماس) بلدنا اللى اسمها تميرة بعتانى رسول لقريبنا الأستاذ الصادق . علشان افهم منه شوية مسائل شغلانا وأرجع أفهمهم .. وأصل الحاج دسوقى . ودا راجل مبسوط حدانا وربنا موسعها عليه . بيقول كلام إحنا مش فاهمينه وكايدنا قوى .. وأصل احنا فى مسائل السياسة دى إيدك والأرض » « بلدنا بعتانى أفهم السياسة وارجع افهمهم . وانت طبعا عارف السياسة : الحرب ومجلس الأمن . ومشاوير السلام . وسلاح البترول . وأمريكا . ودول الأطلنطى يعنى من مجاميعه .. » (ص١١٥و ١١٦) وتجد الصحفية « سامية شاكر » فى شخصية الفلاح « أبى عارف » رسول القرية . موضوعا لتحقيق صحفى مثير عن « الفلاح والمعركة » وعبثا يحاول أبو عارف إفهامها بأنه يريد إجابات على أسئلته . إذ تضع الصحفية عنوان موضوعها « رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام . وهو عنوان المسرحية أيضا وتلتقط أجهزة الإعلام الفلاح

لتجعل منه مادة طريفة مثيرة لصفحاتها وبرامجها . وتتداخل مشاهد القاهرة مع مشاهد القرية . لنجد « سطوحى » الفلاح المعدم يهاجم « الحاج دسوقى » لترديده إشاعة سقوط مدينة السويس ، ويتهمه بالانهزامية . فيقول « دسوقى » إن الحرب قد انتهت وأنه سيستولى على الأرض ويلقى بأحجاره على الزرع . ويصمم حامد على حماية أرضه بالقوة . فى حين يعود « أبو عارف » رسول القرية ليعلن لأهلها عن ضياعه فى القاهرة وتهرب المحرر السياسى للصحيفة منه ومن أسئلته ويذكر لهم أنه سرق : « بانكسار » ماملكتش ياعايشة .. ماملكتش .. من ساعة ما حطيت رجلى فى مصر وأنا زى اللى اتاخدت .. (ثم فى ألم) أنى كنت فاكر نفسى واعى .. لكن اتسرقت مادريتش بنفسى إلا وانا راكب العربية وراجع .. (سكته) ياعايشة .. اتسرقت .. » (ص ١٤٥)

وتختتم المسرحية بخبر استشهاد « فكرى » ابن القرية المقاتل وتصميم القرية على مواصلة النضال ومنع العدوان الداخلى والخارجى على الأرض والوطن .

« العبور » هى أول مسرحية يكتبها الناقد فؤاد دواره وكناقد . كتب فؤاد دواره ملخصا رؤية المسرحية لحرب أكتوبر وظروف كتابتها قائلا فى مقدمة المسرحية . إنه قصد بها تقديم شريحة لمرحلة ماقبل العبور بصراعاتها وسلبياتها وتمزقاتها وإيجابياتها » ، وأن العبور فى المسرحية إذن سياسى وحضارى ونفسى أكثر منه عسكرى .. وإن كانت العملية العسكرية هى الأساس المكين الذى تستند إليه عمليات العبور الأخرى . وقال دواره أيضا : إنه بدأ كتابة المسرحية « مع أول أيام المعركة » وأنهاها « قبل وقف إطلاق النار » أى أنه كتبها خلال اشتعال نيران حرب أكتوبر وبحماسة المشاركة بالقلم فى تلك الحرب العظيمة . لذا ظهرت الحماسة والخطابية السياسية المباشرة فى حوار المسرحية . وطالت بعض فقراته حتى تحولت إلى بيانات سياسية . وخاصة فى ثالث فصول المسرحية الذى يختتم بحدث

العبور . وفيه يسجل الكاتب رؤيته السياسية لمغزى العبور ورؤياه لما بعد العبور .
أما المسرحية فتصور بدقة مرحلة ماقبل العبور . من حرب الاستنزاف وعبور القوات الخاصة إلى تصوير المجتمع المصرى وتوق الشعب والجيش للخلاص من الهزيمة وآثارها والعبور نحو التحرير والمجتمع الجديد . ويجسد فؤاد دواره رؤيته فى مواقف المسرحية وشخصياتها التى تنتمى أغلبيتها إلى سلك الجنود الرابضين على ضفة القناة والمشاركين فى أعمال حرب الاستنزاف . مع إبداعه لشخصية فذة موحية ترمز لمصر وتجمع بين الواقعية والرمزية والشاعرية والخيال هى شخصية « أم الخير » فهى فلاحة بسيطة تظهر وتختفى بين مواقع الجنود وتحنو عليهم وتطعمهم : وترنو ببصرها إلى الضفة الأخرى للقناة وسيناء المحتلة . وتردد أغنيات ومواويل من التراث الشعبى تعبر بها عن الضمير الجمعى لشعبنا وعن الوجدان الشعبى والأشواق الشعبية العارمة للعبور وتحرير الأرض وبناء مصر الجديدة . وزيادة فى قوة إيحاءاتها جعلها الكاتب تقوم بأدوار عدة شخصيات فى المسرحية . فهى تارة « فلاحة تصلح أما وزوجة وحبيبة » . وتارة أخرى تؤدى دور ممرضة . إضافة إلى أدوار متعددة لخطيبات وزوجات الجنود . أو كما قالت : أنا أم الخير وخضرة وإيزيس .. أنا آمنة وفاطمة وحتشبسوت .. أنا سكينة وتفيدة ونفرتيتى .. أنا منيرة وعلية وشجرة الدر .. أنا ناعسه ونبيله وكليوباترة .. » (ص١٢٥و١٢٦) فهى ضميرمصر وروحها المتواجدة فى كل مكان وكل موقع . وهى ترفض مغادرة ضفة القناة مع المهجرين . وتعبر عن توقها للعبور إلى الضفة الأخرى بهذه الكلمات الشعرية :

« آه ياليل .. والعاشج اللى يجول ياعين .
شعبان ورمضان وشهر العيد ومحرم
والنوم مخاصم سواد العين ومحرم
الشط الثانى بعيد بعيد .. جصاد عينى ومش طايلاه ومتحرم

الحيط عالى غالى .. والديب عليه بواب وله أنياب ومكشر
والبوم مالى السما ضلمة وسواده جوه جلبى معشر
والشط الثانى بعيد .. بعيد .. يامين يجيبه مين
آه ياليل . والعاشج اللى ابتلى يجول ياعين » (ص١٨)

ويقوم بناء المسرحية على المزج بين المشاهد والأماكن والأزمنة . ويساعد هذا المعمار الفنى على تقديم لوحة بانورامية شاملة لمصر كلها . فتنتقل المسرحية بين مختلف الأماكن من الريف المصرى والمدن المصرية إلى المواقع الأمامية للجنود ، لتصور التطور والتغير والتقدم فى الرؤية والمفاهيم والتكوين العسكرى للصراع مع العدو والتوق العارم لمحو صفحة الهزيمة وتجاوزها بالعبور ، فتصور المشاهد مشاعر الجنود القناصة الرابضين على ضفة القناة وتحرقهم شوقا للعبور والقتال ومهارتهم فى القنص . كما تصور أيضا تنمر قوى الثورة المضادة فى الريف ، ومحاولتها انتهاز انكسار الهزيمة للردة على ثورة يوليو ومكاسبها الشعبية والعودة إلى مجتمع الاستغلال والقهر السابق على ثورة يوليو ، ومحاولة بعض الباشوات القدامى استرداد الأرض من الفلاحين بالتزوير . ويأتى ذلك كله من خلال حوار بين والد الجندى « شمندى » وابنته . كما يدور حوار ثالث بين الجندى المثقف « أحمد » والعم « أيوب » حول ضرورة الوحدة العربية وتجمع الإمكانيات العربية لمواجهة العدوان وتحرير الأرض العربية . كما يعبر الحوار ، فى مشهد آخر بين الجنود المعاصرين لحرب يونيو . عن رفض كل دعاوى الهزيمة واليأس والحرب النفسية التى تحاول الحط من شأن الجندى المصرى ، ويؤكد الحوار مسئولية القيادة العسكرية عن الهزيمة ويضرب المثل بقوة الجندى المصرى الماثلة فى عمليات العبور وحرب الاستنزاف :

محمود : وليه تروح بعيد .. ماعندك معارك الاستنزاف سنة٦٩و ٧٠ .. مش

العسكرى المصرى هو اللى كان يستخدم المدفعية والصواريخ ويعبر ويدمر لغاية إسرائيل ما قالت « جاى » .. حتى برقبتى .. وقعدت أمريكا تضغط وتناور عشان توافق على وقف إطلاق النار ..(ص ٣٦) .

كما يتصور مشهد بناء قواعد الصواريخ وتوق الاستنزاف بتفاصيل واقعية دقيقة :

سعيد : هدف عملية الليلة بطارية صواريخ هوك أرض – جو . آدى موقعها على بعد حوالى ١٠ كيلو شرق القناة . . وجنبها على طول فيه موقع مدفعية ذاتية الحركة ١٥٥ ملليمترا . . ومخزن ذخيرة . . عايز كل واحد يحفض الخريطة دى فى مخه . . » (ص ٣٧) .

كما يصور مشهد بناء قواعد الصواريخ وتوق الكل للعبور والثأر والعودة إلى الأرض والزرع والعمل . وتتصاعد هذه المشاهد بالموقف وتأتى كمبرر موضوعى وفنى لأحداث العبور الكبير فى حرب أكتوبر .

محمود : حنعمل ايه .. ضرورة الحرب ..

أيوب : بس الحال طول يابنى والفلاح منا مالوش غير أرضه وزرعه . . وهما الفلاحين حيكونوا أغلى منكو . . أهو كانوا يجعدوا فى غيطانهم يزرعوا ويجلعوا . . ووجت الغارة ييجو يستخبوا .. والا يدافعوا معاكو .

أحمد : بس الكلام ده لو كانوا مدربين ..

أيوب : ندربهم يافندى .. ده من يوم ماهاجر الفلاحين .. الأرض نشفت والخضرة ماتت . . البلد بجت زى الخرابة . . خربوا بيتنا . . إلهى ينتجم منهم ويخرب بيوتهم . . آنى صعبان عليه حال الكفر جوى .. كل ما أمشى فى الغيطان وأشوف الأرض ناشفة والزرع ميت بيتهيأ لى أنزل أعزج الأرض كلاتها . . لكن أجيب العافية منين . . ولو جبت العافية أجيب الوقت منين .. أدينى بازرع أرضى وأرض ولدى عليوة . . لغاية ماربنا يشاء ويرجع أهل الكفر . لكن يابنى وجف

الحال طول ومابابين لوش آخر .

أحمد : عندك حق ياعم أيوب .. المسألة طولت فعلا .. لكن لازم لها آخر (ص ٤٧ و ٤٨) .

وتجسد مشاهد أخرى من المسرحية صعوبات الانتظار العام للحرب المنتظرة . من خلال الأزمات الخاصة بالشخصيات . كالزواج المؤجل بين نبيلة وأحمد المجند فى الجيش . ورؤية الجنود الإسرائيليين يستفزون المشاعر الوطنية باستحمامهم فى مياه قناة السويس . كما تصور مشاهد تالية معارك المدفعية وإسقاط الطائرات المعادية وبعض مبادرات الجنود للعبور فى عمليات انتحارية . وتتداخل مشاهد الاستعداد للعبور وعمليات الاستطلاع مع المشاهد المصورة لمظاهر الردة فى بعض مصانع القطاع العام . التى يديرها بعض ملاكها السابقين وفصلهم للعمال النقابيين . ويتجاور إصرار العامل « محمود » على مقاومة الردة والقهر والفصل مع استجابة « نبيلة » . خطيبة الجندى المثقف « أحمد » لدعوته إلى فتح فصول لمحو الأمية . وتتجمع فى المشاهد الختامية كل المشاعر والصورة والمعاناة والأشواق المختزنة . وتصل إلى الذروة عندما يحاول الجنود الإقدام على عمليتهم الانتحارية للعبور دون أوامر من القيادة . فتتدخل « أم الخير » وتحاول منعهم قائلة :

أم الخير : « باستنى اليوم اللى تعبروا فيه . . مش عشان تموتوا وماتعملوش حاجة . وإنما تعبروا عشان تموّتوا العدو وتحرروا الأرض باستنى اليوم اللى تعبروا فيه الهزيمة وتداووا الكرامة المجروحة » (ص ١٢٦)

فتمثل « أم الخير » الضمير المصرى . وتحذر من التهور والاندفاع غير المخطط وغير المحسوب . وتأتى الأوامر بالاستعداد للعبور الكبير ويصور الحوار الختامى فى المسرحية فرحة الجنود بالعبور للثأر لشهدائنا وتحرير الأرض وإيقاف الردة والفساد وتحقيق التقدم الحضارى العربى والعدالة الاجتماعية واسترداد حقوق الشعب

الفلسطينى . وتختتم المسرحية بكلمات « أم الخير » رمز مصر . إلى الرجال بالعبور من أجل الحرية والعدالة والحضارة .

أم الخير : اعبروا واضربوا ودمروا

اعبروا الهزيمة وهاتوا النصر

اعبروا الليل وطلعوا النهار

عشان الأرض والمصانع

عشان التاريخ والحضارة

عشان الحرية والكرامة

وبعد . ليست هذه المسرحيات الثلاث لعلى سالم ومحمود دياب وفؤاد دوارة . هى كل المسرحيات المعبرة عن حرب أكتوبر فى المسرح المصرى . ولكنها نماذج منتقاة لطرق وأساليب معالجة المسرح المصرى لحرب أكتوبر . وتوجد مسرحيات أخرى متعددة ، بعضها منشور وأكثرها لم يقدر له النشر . رغم فوزها فى المسابقات الثقافية .

ولعل الوقت قد حان لتجميعها ونشرها وتقديمها إلى الجماهير . من أجل تسجيل حرب أكتوبر وتمجيد شهدائنا وأبطالنا الذين شقوا بدمائهم وسواعدهم طريق المجد . وبثوا قيم الجدية والشجاعة .

المراجع والمصادر

أولا : كتب عامة عن حرب أكتوبر :

١ – د . أحمد محمد خليفة وآخرون ، حرب أكتوبر ، دراسات فى الجوانب الاجتماعية والسياسية . المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية بالقاهرة . مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام القاهرة ١٩٧٤ .

٢ – الهيثم الأيوبى ، دروس الحرب الرابعة ، مركز الأبحاث الفلسطينية . بيروت ١٩٧٤ .

٣ – د . حامد عبد الله ربيع ، فلسفة الدعاية الإسرائيلية . مركز الأبحاث الفلسطينية . بيروت ١٩٧٠ .

٤ – لواء حسن البدرى وآخران ، حرب رمضان . الجولة العربية الإسرائيلية الرابعة أكتوبر ١٩٧٣ . الشركة المتحدة للنشر والتوزيع . القاهرة ١٩٧٤

٥ – محمد على العوينى وآخران . مقالات فى الدعاية الصهيونية وحرب أكتوبر . مركز الأبحاث الفلسطينية . القاهرة ١٩٧٤ .

٦ – هرتزوج . حاييم . حرب يوم الغفران . ترجمة مجلة فلسطين المحتلة . بيروت ١٩٧٥ .

ثانيًا – كتب وأعمال أدبية :

١ – أوكونور . فرانك ، الصوت المنفرد . مقالات فى القصة القصيرة . الترجمة العربية للدكتور محمود الربيعى . دار الكاتب العربى . القاهرة ١٩٦٩ .

٢ – إدوارد حنا سعد وآخرون . العبور إلى المستقبل . من وحى ٦ أكتوبر . الهيئة المصرية للكتاب . القاهرة ١٩٧٥ .

٣ – إسماعيل ولى الدين . أيام من أكتوبر . كتابات معاصرة . القاهرة ١٩٧٤ .

٤ – جمال الغيطانى حكايات الغريب . دار مجلة الإذاعة والتليفزيون . القاهرة ١٩٧٦ .

٥ – جمال الغيطانى . الرفاعى . الهيئة المصرية للكتاب . القاهرة ١٩٧٧ .

٦ – حنامينه ود . نجاح العطار . أدب الحرب . وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٦ .

٧ – حنامينه ود . نجاح العطار . من يذكر تلك الأيام؟ وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٤ .

٨ – حنامينه . المرصد . دار الآداب . بيروت ١٩٨٠ .

٩ – حسن النجار الوقوف بامتداد الجسد على قصيدة الساعة الثانية . الهيئة المصرية للكتاب . القاهرة ١٩٧٧ .

١٠ – عبد السلام العجيلى . أزاهير تشرين المدماة . وزارة الثقافة دمشق ١٩٧٧ .

١١ – عبد الفتاح رزق قصص الدم والرصاص . مطبوعات الجديد . القاهرة ١٩٧٤ .

١٢ – على سالم . عملية نوح دار الثقافة الجديدة القاهرة ١٩٧٤

١٣ – فؤاد دوارة . العبور الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٦

١٤ – فتحى سعيد . مصر لم تنم . مطبوعات الجديد . القاهرة ديسمبر ١٩٧٣ .

١٥ – فوزى خضر وآخرون . أغنية لسيناء . الهيئة المصرية للكتاب القاهرة ١٩٧٥ .

١٦ – كوليت الخورى . العودة إلى القنيطرة . اتحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٧ .

١٧ – مبارك ربيع . رفقة السلاح والقمر . دار الثقافة . الدار البيضاء ١٩٧٦ .

١٨ – محمد مهران السيد . ثرثرة لا أعتذر عنها دار الموقف العربى . القاهرة ١٩٧٨ .

١٩ – محمد يوسف القعيد . فى الأسبوع سبعة أيام . الهيئة المصرية للكتاب . القاهرة ١٩٧٥ .

٢٠ – محمد يوسف القعيد . الحرب فى بر مصر . دار ابن رشد . بيروت ١٩٧٨ .

٢١ – محمود دياب . رسول من قرية تميرة للاستفهام عن الحرب والسلام دار الثقافة الجديدة القاهرة ١٩٧٥

٢٢ – د نعيم عطية ، حكايات الحب اليومية ، روايات الهلال ، يونيو ١٩٧٦
٢٣ – نصار عبد الله ، الجرح الذى أصبح سيفا ، مطبوعات مجلة الثقافة القاهرة ١٩٧٤ .
٢٤ – سعيد سالم ، عمالقة أكتوبر الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ١٩٧٩ .
٢٥ – صلاح إبراهيم عبد السيد وعزيزة صادق . أشعة الدفء الخريفية . الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ١٩٧٦ .

ثالثا – دوريات :

١ – الآداب ، شهرية لبنانية ، عدد ممتاز ، أدباؤنا فى المعركة بيروت ديسمبر ١٩٧٣ .
٢ – الهلال ، شهرية مصرية ، عدد تذكارى ، ٦ أكتوبر بعد ٣ سنوات ، القاهرة ١٩٧٦ .
٣ – الهلال الذهبى ، ٦ أكتوبر بعد ٤ سنوات . القاهرة ١٩٧٧ .
٤ – الثقافة ، شهرية مصرية ، عدد خاص أكتوبر العظيم ، القاهرة ١٩٧٤ .
٥ – المعرفة ، شهرية سورية ، عدد ممتاز ، حرب التحرير ، دمشق ١٩٧٣ ، وأعداد أخرى ١٩٧٤ و ١٩٧٥ .
٦ – الطليعة ، شهرية مصرية ، ١٩٧٣ و ١٩٧٤ .
٧ – القصة ، فصلية مصرية ، مارس ١٩٧٧ .
٨ – عالم الفكر ، فصلية كويتية . المجلد الثالث ، العدد الثالث .
٩ – الطليعة الأدبية ، شهرية عراقية يونيو ١٩٧٦ .
١٠ – قضايا عربية ، شهرية لبنانية ، عدد خاص عن حرب أكتوبر . أكتوبر ١٩٧٤

فهرس

الصفحة

رقم الإيداع		١٩٨٢/٤٤٩٩
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-٠٠٩٤-٣	ISBN

١/٨٢/٥٧

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)


٣٠

